Lei 8,50

EDITURA MERIDIANE

N. BARBU ★ AGLAE PRUTEANU



N. BARBU

AGLAE PRUTEANU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1965

Coperta: ION PETRESCU

ARGUMENT INTRODUCTIV

Pentru că, în ciuda laurilor pe care artista şi i-a cîştigat, numele Aglaei Pruteanu circulă mai puţin decît merita, avertizăm cititorul că în această carte este vorba, de una din cele mai mari interprete de teatru pe care le-a avut ţara noastră.

Afirmaţia ar putea surprinde cugetele acelora care au citit ori au ascultat povestindu-se atîtea lucruri remarcabile, de pildă, despre Aristizza Romanescu sau despre Agatha Bîrsescu. Nu ar fi drept să facem o ierarhizare menită să minimalizeze poziţia vreuneia din marile figuri ale scenei româneşti din trecut, ar fi şi iluzoriu şi prezumptios, mai ales din partea unui comentator întîrziat care nu le cunoaşte pe nici una decît prin ochii şi prin simţirea altora: colegi de teatru, scriitori, ziarişti sau simpli spectatori de odinioară. Vrem numai să arătăm că, alături de ştelele cu nume cunoscut a mai fost una, mai puţin cunoscută astăzi, dar nu pentru că ar fi luminat mai puţin, ci, mai degrabă, pentru că strălucea mai de departe. Aglae Pruteanu s-a devotat artei într-un oraş care nu mai era capitală şi nu mai avea aceeaşi putere de a impune talente, mai ales în materie de teatru. Un cronicar de talia lui Tudor Arghezi scria în 1912, cu prilejul cîtorva spectacole date de Aglae Pruteanu la Bucureşti: „Celelalte teatre nu-mi aduc aminte să fi adus ceva nou înainte de vacanţă, afară de jocul pasionat şi dogorîtor al Aglaei Pruteanu din Iaşi în D a m a c u c a m e l i i. Noi care am văzut-o jucînd pentru întîiaşi dată, precizînd cu

putere și cu conture de văpaie anumite senzații și sentimente, neîncetat în posesiunea unui temperament adevărat, am crezut că ne dăm seama cîte glorii de scenă ar fi întunecat doamna Pruteanu, dacă în loc să pîlpîie la Iași, oraș mai mult de filozofi decît de spectaculiști, ar fi venit să ardă în București." („Viața românească", nr. 9/1912).

Încercăm a dovedi așa dar că teatrul românesc a fost și mai bogat în talente de întîia mărime și că, spre cinstea lui, poporul nostru a zămislit și mai multe valori artistice decît acelea ale căror nume stau pe buzele tuturor.

De la o anumită limită în sus, orice încercare de ierarhizare a talentelor este nu numai riscantă dar și gratuită. Esențial este să stabilim dacă un creator depășește această limită, acest prag superior. În rest, discuția nu mai are rost decît sub aspectul determinării particularităților de stil care-l diferențiază de alții. Or, opinia pe care am exprimat-o inițial despre Aglae Pruteanu, are mai întîi, rolul de a preveni ideile preformate, ferind cititorul de reversul exagerării ce ni s-ar putea imputa la prima vedere. Aglae Pruteanu nu a fost o oarecare artistă, de talent mai mult sau mai puțin recunoscut, cum ar putea gîndi cei neavizați, ci ea reprezintă una din culmile artei realiste cu care poporul nostru se poate mîndri.

La apreciabile distanțe de timp, personalități din cele mai diferite ca structură sufletească și ca gen de preocupări, de regulă creatori, se întîlnesc în păreri cînd e vorba de a elogia arta acestei interprete. Începînd cu Galino — primul ei profesor de teatru la Conservatorul din Iași — și cu însăși Aristizza Romanescu cu care a jucat la debut, continuînd cu A. D. Xenopol, M. Sadoveanu, G. Ibrăileanu, cu poeți ca T. Arghezi, G. Topîrceanu, Otilia Cazimir, Mihai Codreanu, cu artiști mari ca Șt. Braborescu, Petre Sturdza-Doria sau compozitori și instrumentiști ca Eduard Caudella și T. Burada — și nu i-am pomenit decît pe cîțiva dintre admiratorii cei mai consecvenți —, putem spune că meritele ar-

tistei nu au cunoscut nici o contestare. Dintre colegii ei din generaţiile mai noi, ne-au vorbit cu adîncă emoţie, în termenii preciși ai profesionistului, artiști de frunte ca artistul poporului Miluţă Gheorghiu, artiștii emeriţi Margareta Baciu, Any Braeschi, I. Lascăr, sau ca N. Șubă, fostul partener din piesa *Narcis* de Brachvogel jucată pentru ultima dată în anul 1928, V. Pascu, Remus Ionașcu, organizatorul muzeului teatral din Iași ș.a. Vom reproduce aici fragmentar, pentru ilustrare — mulţumindu-le tuturor pentru informaţiile care ne-au fost de un real ajutor — numai cuvintele lui Ștefan Braborescu, artist al poporului, comunicate, la cererea noastră într-o scrisoare recentă: „...Nu este de loc ușor să te pronunţi așa cum trebuie, cu seriozitate și suficientă competenţă în materie, asupra unei valori artistice de însemnătatea celui mai mare talent ce a strălucit decenii de-a rîndul pe scena teatrului ieșean, talent excepţional care ar fi putut ilustra scena oricărui teatru — nu numai de la noi, dar chiar și a multora din marile metropole ale Europei. Aglae Pruteanu, o spun cu toată convingerea — și îmi cîntăresc bine cuvintele — a fost cea mai mare artistă a teatrului românesc de pretutindeni... Am avut în cîteva rînduri norocul să-i fiu partener, precum și marea cinste de a regiza spectacole de mare anvergură în care coana Aglăiţa deţinea cu un prestigiu nemaiîntîlnit roluri centrale. Interpretările acestei inegalabile actriţe se caracterizau printr-o retrăire deplină, înţelegînd prin aceasta procesul p e r f e c t r e a l care se petrece în forul interior al actorului, retrăiri pur și simplu fenomenale, realizări de o impresionantă veridicitate artistică, ce cucereau de la p r i m a sa apariţie pe scenă, nu numai pe spectatori... dar mai cu osebire pe colegii parteneri, care evoluau în ambianţa de vrajă a scenei, electrizaţi de jocul insinuant și convingător al protagonistei...“ Căci nu numai că artista reușea să vibreze ea însăși dar, continuă maestrul Șt. Braborescu, *poseda „darul indefinisabil — darul lui* Apollo cum l-a denumit Stanislavski — de a trans-

mite, de a comunica şi altora această vibraţie. Darul acesta îl poseda din belşug Aglae Pruteanu, calitate primordială, de bază, rezervată numai celor excepţional înzestraţi, printre care marea artistă a ocupat unul din cele mai înaintate locuri..."

Exprimate la mai mult de patru decenii diferenţă, cuvintele poetului Tudor Arghezi şi ale actorului Ştefan Braborescu coincid. Deşi a „pîlpîit" la Iaşi, flacăra artistei noastre a ars cu tărie spre cinstea *întregii* mişcări teatrale româneşti, pentru contemporanii ei ca şi pentru noi, cei care căutăm să scoatem la lumină dramaticele zbateri ale talentelor autentice, ignorate sau dispreţuite de reprezentanţii unui regim apus. Cercetarea care urmează tinde a demonstra, la rîndul său, acest adevăr.

Faptul că ea constituie primul studiu monografic dedicat unei personalităţi artistice care s-a format şi a activat aproape exclusiv pe scena ieşeană, ne-a impus şi străduania de a reface, în linii mari, ambianţa mişcării teatrale moldoveneşti, urmărind subiectul nostru în funcţie de cîteva din momentele de seamă ale istoriei celui mai vechi teatru din ţară. Această sarcină, obligîndu-ne să ne menţinem strict la interpretarea izvoarelor cercetate, multe din ele inedite, a pretins în diverse capitole un ton expozitiv şi o sobrietate stilistică pe care o preferăm în orice caz dulcegelor romantizări de circumstanţă şi invenţiei în marginea documentelor.

COPILĂRIA

Rememorîndu-şi activitatea şi căutînd o formulare cît mai exactă a puternicului imbold lăuntric ce a călăuzit-o în artă, Aglae Pruteanu — după numele părinţilor Aglae Theodoru — a aşezat ca motto în fruntea volumului său de amintiri * această propoziţie : *„Pentru mine viaţa şi teatrul se contopesc."*

Parcurgînd cartea Aglaei Pruteanu ai impresia că, într-un ultim efort de a se dărui şi a-şi menţine, după ce cariera îi era încheiată, aceeaşi stare de tensiune interioară care-i condiţiona altădată creaţia scenică, artista şi-a fixat atenţia asupra propriei vieţi de teatru, căutînd să şi-o explice, aşa cum era obişnuită pînă atunci să-şi explice resorturile intime ale personajelor interpretate.

Din drumul ce-l străbătuse ani în şir, Aglae Pruteanu reţine numai faptele care se raportează la viaţa de teatru, căci aceasta i-a fost viaţa adevărată, chiar şi atunci cînd încă nu descoperise scena. Nu enunţăm aici un paradox şi nici nu avem dorinţa de a romanţa, poleind de circumstanţă realităţi care ar putea fi considerate mărunte. Există însă o legătură, o linie de continuitate — dacă o putem numi astfel — între momentele fericite trăite în copilărie şi clipele de satisfacţie ale maturităţii artistice. E un fond sufletesc comun de la care se cuvine să pornim în determinarea structurii ac-

---

* *Amintiri din teatru, Iaşi, „Viaţa românească" f.a.,* prin deducţie — 1922. (Citatele a căror sursă nu este indicată în notă sînt scoase din acest volum de amintiri).

toriceşti a Aglaei Pruteanu, fond care se defineşte printr-o *neobişnuită disponibilitate emotivă*. Timpuria capacitate de a sesiza impresii necunoscute altora şi a vibra în faţa frumuseţilor naturii, predilecţia pentru cîntece, poveşti, legende, mai tîrziu pentru lecturi de tot soiul, pentru poezia populară, pentru doinirea tînguioasă a buciumului, probează însuşirile elementare ale unei certe vocaţii. *„În copilărie, tot teatru făceam, fără să ştiu, fără să-mi dau seama"* — mărturiseşte artista. Să notăm deci cîteva episoade mai semnificative din copilăria ei, copilărie trăită cu o surprinzătoare intensitate.

Aglae, fiica lui Constantin Theodoru şi a Ecaterinei, a venit pe lume în toamna lui 1866, la 22 octombrie. Vasluiul, oraşul natal al viitoarei actriţe, nu era pe atunci mai răsărit decît un mare sat, excepţie făcînd cele cîteva case boiereşti aşezate în fundul ogrăzilor şi înconjurate de copaci bătrîni, precum şi de un „centru" unde se întretăiau cele cîteva străzi mici cu prăvălii de manufactură, cîrciumi cu aspect de han, băcănii şi ateliere de tot felul. Spitalul în a cărui curte îşi avea locuinţa familia lui Costache Theodoru, acesta ocupînd acolo funcţia de intendent, se afla la marginea tîrgului. „Casa era împrejmuită de o mare grădină, cu alei de salcîmi. Totul era luminos şi senin — soare, flori, păsări ce cîntau îngînîndu-se cu cele ale pădurii din faţa casei care îşi trimitea ecourile glasului ei fermecat, plin de nuanţele unei armonii divine, începînd cu zumzetul vietăţilor din iarbă, cu concertul păsărilor, cu vibraţiile aerului, pe ale căror unde veneau pînă la mine toate zgomotele văii şi şoaptele pădurii."

În acest cadru natural, receptivitatea atît de delicată a copilei se dezvoltă armonios. Zgomotele adesea imperceptibile ale pădurii, ciripitul păsărilor şi susurul izvoarelor, „pe toate le cunoşteam, pe toate le deosebeam, pe toate le iubeam... Ale mele erau toate. Ele se înregistrau, în mintea şi în sufletul meu, ca un cîntec..."

Sensibilitatea fetiţei era alimentată de peisajul pădurii care-şi schimba culorile după anotimp, al înălţimilor ce se profilau în depărtări, spre stînga curţii, cu acel solitar „stejar al lui Ştefan cel Mare", evocator de vechi legende, dar şi de iscusinţa nativă a mamei, care cînta frumos şi le povestea celor două copile — Aglae mai avea o soră — „istorii bătrîneşti din trecut". Descendenţii familiei aflaţi în viaţă ne-au vorbit pe îndelete despre calităţile artistice ale Ecaterinei Theodoru care „la bătrîneţe cînta încă, posedînd un timbru rar la oamenii vîrstnici."

„Mamei îi datoresc sentimentul de iubire pentru popor şi ţară. Ea mi l-a infiltrat din copilărie, cu basmele şi cîntecele de vitejie ale trecutului nostru." Cîntecele şi basmele, legendele şi amintirile ascultate cu nesaţ au constituit primul material literar pe care s-a exercitat talentul viitoarei interprete a atîtor celebre eroine. Memorîndu-le uşor, aproape fără să-şi dea seama, copila era gata, ba chiar simţea o deosebită plăcere, să le reproducă, punînd în repetarea lor accentele propriei sensibilităţi. Aşa se face că la vîrsta de 4 ani numai, Aglae obţine primul ei succes public, despre care povesteşte, mai tîrziu, amuzîndu-se de întîmplare. Iată cum s-au petrecut lucrurile. Bunicul ei dinspre tată, Ilie, după ce îşi „pusese familia în ordine", căsătorindu-şi copiii şi trimiţîndu-i la casele lor, se retrăsese la mănăstire. Vizitîndu-l o dată la Mănăstirea Neamţului, fata lui, Ecaterina, voia să-i arate şi nepoţica, pe Aglae. Aceasta, dispusă îndată să-şi pună în valoare cunoştinţele, nu aşteptă multe rugăminţi şi, în asistenţa unui public adunat ad-hoc îi distră cu întregul ei repertoriu „cîntînd şi întovărăşind cîntecul cu gesturi şi jocuri", aşa încît, după relatarea ulterioară a mamei, unul din „spectatori" ar fi zis: „Ei !... Să dai o mie de lei şi s-o priveşti !"

Însă copila creştea şi o dată cu ea se dezvolta „şi impresionabilitatea contemplativă şi simţirea lăuntrică pentru orice manifestare umanitară şi artistică, oriunde le întîlneam, avînd darul să le discern şi să mi le asimilez." Şcoala primară a trecut

fără dificultăţi, deşi emotivitatea ei care ieşea din comun se manifesta ca un defect. Nu-i vorba de un „trac" şcolar, ci mai degrabă de un neastîmpăr greu de disciplinat, de un consum nervos la lecţiile de istorie şi citire, mai ales atunci cînd institutoarea punea mult suflet în povestirea diferitelor fragmente bogate în peripeţii dramatice. Eleva Theodoru Aglae reacţiona spontan, uneori rîdea peste măsură, alte ori ochii îi înotau în lacrimi. Notele cele mai mari le avea la compunere, memorizare, cînt.

O dată primul ciclu şcolar încheiat, părinţii o înscriu la un pensionat particular, în Vaslui neexistînd pe atunci nici măcar un gimnaziu. Însă intendentul spitalului trebuia să facă prea mari sacrificii materiale pentru a plăti taxele astfel că, de la un timp, Aglae rămase să ia lecţii particulare în casă, cu o profesoară care locuia în acelaşi apartament. Călăuzind-o cu dragoste, aceasta i-a deschis gustul pentru lectură, învăţînd-o cum să interpreteze, să analizeze şi să asimileze cele citite. De aici înainte Aglae începea să descopere o lume nouă, lumea cărţilor. Cineva dintre cunoscuţii familiei îi oferă, între altele, colecţia *Convorbiri literare* unde îl descoperă pe Eminescu... iar altcineva revista *Contemporanul* şi dorinţa de a şti, de a afla cît mai multe lucruri, o mînă să citească nu numai producţiile literare propriu-zise, dar şi articolele ştiinţifice, politice sau filozofice, aşa încît atît autorii cei mai de seamă cît şi curentele de idei ale vremii nu i-au rămas necunoscute.

O nouă încercare de a-şi continua pregătirea într-o şcoală publică dădu iarăşi greş. Avînd un bagaj de cunoştinţe deajuns de bogat, se hotărîse să intre la „Şcoala centrală" de fete din Iaşi. Aceleaşi condiţii neprielnice — bugetul modest al familiei — împiedică şi realizarea acestei intenţii astfel că, pînă la urmă, nimeri la şcoala profesională de la „Sf. Sava" tot din Iaşi. Însă, după puţină vreme, Ecaterina Theodoru se prezentă directoarei anunţînd că-şi retrage fiica pentru că... îi găsise o „partidă" convenabilă. Părăsi şi această şcoală, care, în treacăt

fie zis, nu o atrăgea, lecţiile de croit rochiţe pentru păpuşi neavînd nici o legătură cu vocaţia sau cu dorinţa ei de cultură. Aglae se împotriveşte totuşi categoric măritişului astfel că părinţii, care-şi iubeau fiica mai presus de orice, sînt nevoiţi să cedeze. Acasă, ea îşi reîncepu bucuroasă viaţa obişnuită. Lecturile numeroase făcute cu voce tare îi exercită dicţiunea şi îi formează atenţia necesară frazării. De teatru nici nu era vorba pe atunci.

ANII UCENICIEI

După douăzeci și doi de ani de slujbă ca intendent al spitalului din Vaslui, Costache Theodoru se mută la Iași, împreună cu familia. Aci închiriază la început o locuință în str. Gării 3.

Fosta capitală, orașul lui Eminescu și Creangă, își menține însă, cel puțin pînă în pragul celui dintîi război mondial, privilegiul de centru cultural de primul rang. Universitatea, Conservatorul de Muzică și Declamație, Pinacoteca — așezăminte înființate în 1860 (pe baza unor mai vechi nuclee), revistele literare și științifice, întreținеau la Iași o mișcare de idei la nivelul gîndirii progresiste a epocii.

Orașul era tihnit, pașnic, cu numeroase monumente istorice dar, cu toate clădirile sale impozante din centru, păstra un aer patriarhal, cu case așezate în fundul unor curți înverzite, străjuite la porți de arbori ce-și uneau coroanele în arc, peste stradă. Iarna, omăturile se luau uneori la întrecere cu ulucele caselor, pîrtiile ce duceau către intrare putînd fi asemuite cu niște tunele imaculate.

Într-o asemenea locuință se mutase și familia Theodoru, pe o arteră totuși principală, nu departe de centrul orașului. Între vecini se aflau și părinții unei eleve a clasei de declamație de la Conservator. Desigur a fost o simplă întîmplare, o întîmplare fericită, întîlnirea Aglaei cu Henriette Capșa : în fața unui exemplu, îndoielile și reținerile, fie ale părinților, fie ale noii candidate la clasa valorosului actor și profesor Mihai Galino, aveau să dispară.

Într-o zi, Henriette care pregătea pentru examenul semestrial rolul Anca din *Despot-Vodă*, o rugă pe noua sa prietenă s-o asculte. Suflîndu-i Henriettei, Aglae citea și ea versurile, dîndu-le instinctiv și intonația cuvenită. Felul ei de a spune, o miră pe mama prietenei sale care-i propuse fiicei s-o recomande și pe tînăra lor vecină lui Galino. Hotărîrea era luată. Urmă o noapte de tematoare visuri și frămîntări ogoite doar de cuvintele încurajatoare ale Ecaterinei Theodoru.

A doua zi, într-adevăr, Henriette fu aceea care redactă, după cum ne-am putut da seama, cererea de înscriere la clasa de „declamațiune și mimică". Era în 1885, septembrie. La 6 octombrie 1885 se încheie un „prescript verbal" semnat de directorul Conservatorului, Gros, și de profesorii Mihai Galino și Teodor Burada, în care se consemnează decizia luată de comisiune în urma examenului de admitere. Între cei primiți la clasa lui Galino figurau Theodoru Aglae și Cosinschi Vlad (Cuzinschi — mai tîrziu actor remarcabil și regizor al Teatrului Național din Iași). Henriette Capșa, deși cu doi ani mai tînără decît colega și prietena sa, era *în anul II* (înscrisă în 1884). [1]

Conservatorul funcționa pe atunci în casele Drossu din strada Lăpușneanu. Cam la o lună după primirea în Conservator, la 7 noiembrie 1885, noua studentă de la declamație cere (petiția e scrisă de astă dată cu mîna ei) să fie înscrisă și „între elevele clasei de theorie și solfegiu". Este încă o dovadă în sensul afirmațiilor de mai înainte referitoare la predilecția tinerei Aglae Theodoru pentru studiu, la ambiția de a cunoaște cît mai multe lucruri din domenii variate. Din catalog rezultă că a urmat un timp cu destulă regularitate și la această clasă, desigur atît cît i-a permis studiul de bază, la declamație.

Profesorul Galino, văzîndu-i calitățile în adevăr neobișnuite, o supune unui regim de muncă intensă. Eleva asimila repede orice indicație, iar exercițiile introductive care se făceau de obicei în pri-

mul semestru („exerciţii asupra recitării, exerciţii asupra mimicii, dezvoltări critice asupra vorbirii şi mimicii din punct de vedere estetic al scenei") foarte curînd nu-şi mai au, pentru ea, rostul. Stăpînirea vocii, respiraţia, mersul şi celelalte atribute de ordin tehnic care nici aşa nu constituiau o problemă pentru noua ucenică a lui Galino, aveau să se dezvolte tot mai mult în cursul lucrului asupra scenelor întregi şi a bucăţilor din care urmau să se aleagă piesele pentru producţia primului semestru. Profesorul considera, aşadar, că putea s-o promoveze într-un timp mai scurt pentru a-şi face stagiul direct pe scena teatrului, unde se simţea pe atunci lipsa unei ingenue de valoare. În adevăr, în afară de *Sburătorul* lui Eliade, de o altă recitare *Somnolenţa* şi de o scenă din *Cezar şi Brutus*, pe care le pune la punct surprinzător de repede, Aglae Theodoru munceşte cu asiduitate la scenele din *Lucreţia Borgia* (V. Hugo), rolul Lucreţiei, *Paul John* (Al. Dumas) — rolul Marchizei, *Don Juan* (A. Dumas) — rolul Paquitei şi la comedia într-un act *Odă la Eliza* de V. A. Urechiă în care joacă rolul Ana Pri-
măvărescu. Este important de subliniat faptul că în toate aceste scene, Aglae este pusă să interpreteze rolurile principale, fiind anturată numai de elevi din anii II şi III : Mihai Popovici (zis mai tîrziu, în teatru, Popovici-junior) din anul III, Henriette Capşa, şi numai în *Lucreţia Borgia*, într-un rol secundar, apare celălalt elev din anul I : Vlad Cuzinschi. Pe ceilalţi elevi din anul I şi chiar pe cei mai mulţi din anii II şi III Galino a socotit că nu-i poate prezenta în cadrul producţiei. Dintre toţi colegii de Conservator, Aglae Theodoru avea notele cele mai mari, atît la media semestrială cît şi la examen. *

Galino îi punea pe elevi mai întîi în faţa dificultăţilor. În felul acesta ei erau supuşi unei probe de voinţă la care dădeau greş majoritatea celor lipsiţi de chemare pentru scenă. Pe de altă parte, dîn-

* Pentru toate amănuntele cu privire la studiile din Conservator, a se vedea Arhiv. Stat. Iaşi, Fd. 102, dos. nr. 2 şi 4.



Aglae Pruteanu în rolul Cleopatra din *Antoniu și Cleopatra* de Shakespeare.

Mihai Galino, profesor al Conservatorului din Iași, elev și continuator al școlii realiste a lui Matei Millo





Aristizza Romanescu în rolul Ofeliei din *Hamlet*



Mihail Sadoveanu — tînăr director al Teatrului Național din Iași.



Grigore Manolescu în *Hamlet*



Astă-zi Joi 18 Martie 1899

VA AVEA LOC

MARELE FESTIVAL

ARTISTIC

dat in beneficiul orfanilor Artistului I. BURSUC

SUB PATRONAJUL DOAMNELOR: M. HINNA, A. GIERS, S. PENESCU

da grațiosul lor concurs Doamnele: Ar. Romanescu A. Pruteanu S. Mavrodin. Domnișoarele: Z. ...rato și Gheorghiu. Domnii: I. L. Caragiale, Sybil, Gh. Al. Cirjă, P. Sturdza, V. Cuzinschi, ... Penci, C. Momuleanu, N. Petrescu, St. Vasilia, Gh. Carp. Precum și Orchestra teatrului ...al, cu concursul domnilor profesori ai Conservatorului: Antonio Cirillo, Alfonso Cirillo, Carlo Ci... N. Soceanu și L. Brill subt conducerea domnului ENRICO MEZETTI.

Programul:

I

1 Recitări — — C. B. Penel

2 SĂRUTAREA

Comedie într'un act de Th. de Banvile tradusă în versuri de Dl. HARALAMB LECCA

DISTRIBUȚIA

— — D-na AR. ROMANESCU Pierrot — — D. SYB...

II

Lectură. — Schițe Umoristice

citite de Dl.

I. L. CARAGIALE

III

AMICUL FRITZ

Comedie in 3 acte de ECKMAN-CHATRIAN, tradusă de dl. Sturdza-Doria.

DISTRIBUȚIA

...tre fie-care din părțile programului, orchestra, subt conducerea d-lui Enr. Mezet... 1) Potpouri din opera Lohengrin. 2) a. Menuet de Paderewsky. b ... 3) Waldteufel Espana-Vals 4) Iungmann Galopp ...

Prețul Locurilor: Loja de 4 persoane 20 lei, Loja de 6 persoane 25 l... Stal de la banca 1—7 5 lei, de la banca 8—16 3 lei, de la banca 17—2... Balcon banca 1 și 2, 2 lei, celelalte 1·50 b., Galeria 1 leu.

...tele se află spre vînzare la Agenția Teatrală, și la Librăria Maximovici, la ... Casa Teatrului.

Începutul la ...

Iași — Tipografia „Evenimentul".

Afiș din 1899, cu prilejul *Marelui festival artistic* la care își dau „grațiosul concurs“ doamnele Aristizza Romanescu, A.Pruteanu; I. L. Caragiale citește schițe umoristice. — P.Sturdza Doria a tradus piesa *Amicul Fritz* în care și joacă (împreună cu Aglae Pruteanu).



Representația

TEATRUL NATIONAL

Sala Teatrului Circ Sido...

SOCIETATEA DRAMATICA DIN IAȘI

Astă-zi Joi in 3 Februarie 1894

Pentru întâia dată în această stagiune

NAPASTA

Dramă in 2 acte de I. L. Caragiale.

DISTRIBUTIUNEA

Dragomir, cârciumar	D-l. St. Dragomi...
Gheorghie, învățătorul satului	„ P. S. Doria
Ion, ocnaș	„ Gh. Dimitre...
Anca, soția lui Dragomir	D-na S. Vasilesc...

Mai mulți săteni

ȘTRENGARUL DIN PARI...

Comedie în 2 acte, tradusă din franțuzesce de St. Velescu.

DISTRIBUTIUNEA

Generalul Moren	D-l. D. Constantinescu
Amedeu, fiul său	„ C. Ionescu
Josef	„ V. Cusinschi
Bigo	„ M. Popovici (sen.)
Hiler	„ M. Belador
Un servitor	„ N. Clinescu
Al 2-lea servitor	„ C. Pavlescu
D-na Barona	D-na E. Lașcu
Elisa	„ A. Pruteanu
D-na Mionier	Georgescu

Prețurile locurilor: Lojele de fața a 14 lei. Lojele laterale a 10 lei; Stal I 3 lei Stal II 2 lei; Stal III 1 leu; Galeria 50 bani.

Director de scenă, D. Constantinescu — Începutul la 8 jumătate...

Afiș din stagiunea 1894 — Aglae Pruteanu interpreta rolul Elisa în *Ștrengarul din Paris*

du-le să lucreze roluri și scene grele, de obicei de genuri contrarii dispozițiilor manifestate de cei în cauză, profesorul își putea da seama mai ușor pînă unde poate merge fiecare și asupra căror defecte trebuie să insiste pentru a le corecta. Nici unul din rolurile studiate de Aglae Theodoru în primul semestru nu erau dintre acelea pe care artista avea să le joace mai tîrziu în teatru. Trecînd însă cu brio această încercare, în semestrul următor i se încredințară fragmente mai potrivite. Așa începe de fapt pregătirea celor dintîi roluri pe care avea să le joace mulți ani de aici înainte. Acum „lucrul mergea de la sine, absolut fără nici o sforțare." Galino, el însuși un actor reputat, elev și continuator — împreună cu N. Luchian și Costache Bălănescu — al școlii realiste a lui Millo — student mai tîrziu la Viena, al lui Davidsohn, marele artist german de la începutul secolului al XIX-lea, dovedea mult tact, conducîndu-i pe tinerii săi învățăcei pe drumul spre expresia sinceră, firească, adevărată, ferindu-i de exagerările declamației patetice. În acest scop, făcînd observații asupra modului de lucru al fiecărui elev, nu căuta să le impună intonațiile și maniera sa de interpretare, pentru că ele puteau să sune fals în gura altcuiva, care, în loc de interpretare personală ar fi rămas la o imitație. Metoda pedagogică a lui Galino era indicată, așa cum se vede, pentru *talente*. Importanța acestei metode, ținînd seama și de timpul cînd era aplicată, se cuvine reliefată în chip deosebit, ea fiind o călăuză sigură către interpretarea realistă, firească, organic grefată pe sensibilitatea și inteligența actorului. „De la bunul și marele meu profesor — va scrie mai tîrziu strălucita lui ucenică — am învățat multe lucruri bune, fără să-mi fi impus vreodată felul lui de a zice sau de a fi ca artist, deși era un admirabil artist, un mare tragedian. Mă lăsa să spun și să joc rolul în voia mea... Atunci nu știam de ce mă *lăsa astfel și eram foarte îngrijată. Mai tîrziu* însă am înțeles că înadins mă lăsa, să caut eu singură nota justă, fiind sigur că am s-o găsesc."

La „1 Iuliu 1886" are loc producţia semestrului II care era totodată şi serbarea de sfîrşit de an. În compania aceloraşi colegi din anii superiori Aglae Theodoru este relevată de întreaga asistenţă ca un mare talent. Jucase actul I din *Fîntîna Blanduziei* de Alecsandri — rolul Getta —, actul II din *Ovidiu* de acelaşi autor — rolul Iuliei — şi scenele 6 şi 7 ale actului I din *Medeea* de Legouvé — rolul titular. Primele două roluri fuseseră create de însăşi Aristizza Romanescu în stagiunile anterioare, la Bucureşti, celălalt făcea parte din repertoriul Agathei Bîrsescu. Succesul a fost răsunător, eleva încununată cu premiul I, Galino recunoscînd că, din punctul său de vedere, de aici înainte nu-i poate fi de folos decît ca sfătuitor în calitate de *coleg* mai vîrstnic, pentru viitoarele creaţii pe scena teatrului. Deşi oficial nu putea fi declarată absolventă, din cauza regulamentului care nu prevăzuse un asemenea caz excepţional, totuşi, în urma muncii intense şi a probelor atît de numeroase şi de variate, profesorul o socoteşte virtual absolventă şi o îndeamnă să facă cerere pentru a i se rezerva locul cuvenit în teatru. Ulterior, deşi se considera încă elevă, nu a mai frecventat cursurile, ne mai avînd nici timpul necesar, din pricina rolurilor importante ce i se acordau, şi bucurîndu-se totodată de îngăduinţa şi încurajarea lui Galino, acum colegul ei mai vîrstnic.

Cererea de angajament ca actriţă, în care se considera încă elevă era, de altfel, datată la 23 iunie, * deci înaintea examenului care pentru ea a echivalat cu absolvirea. La 22 iulie aşadar, după ce asistaseră la producţia noii promoţii, membrii Comitetului teatral, adică : Leon Negruzzi, A. Vizanti şi Th. Burada scriu pe cerere rezoluţia : „se admite, iar salariul se fixează *deocamdată* (subl. ns.) la cifra de una sută lei, cu obligaţia de a figura şi în cor la caz de necesitate," se încheie în acest sens şi un proces-verbal. **

---

* Depozitul Muzeului Teatrului Naţional din Iaşi.

** Arhivele Statului Iaşi, Fd. Teatrului Naţional, dosar nr. 4.

Adesea, chiar actele oficiale și uscatele formulări administrative reţin cîte ceva semnificativ din gîndurile și din simţirea vie a celor care le alcătuiesc. Așa este și în cazul rezoluţiei citate mai sus, în care cuvîntul *deocamdată* ne dă o indicaţie precisă despre măsura în care Comitetul teatral recunoștea că meritele excepţionale ale noii actriţe nu puteau fi nici pe departe răsplătite cu o sută de lei lunar — bineînţeles numai în cursul stagiunii și pe jumătate în luna de repetiţii, cum era regula generală.

Salariul nu era, totuși, mic, în comparaţie cu lefurile actorilor de pe atunci. În adevăr, Henriettei Capșa i se fixează numai 80 de lei lunar. Mai tîrziu, unii elevi și chiar gagiști primesc și cîte 50 de lei lunar, iar alţii sînt angajaţi „onorific" *. Despre grelele condiţii de viaţă și de muncă ale actorilor din trecut vom avea ocazia să ne ocupăm și mai departe. Pentru moment trebuie să ne oprim puţin asupra debutului elevei preferate a lui Galino în cadrul unui spectacol pe scena teatrului.

Faptul s-a produs înaintea angajării oficiale ca artistă, și chiar înaintea producţiei de absolvire, cu ocazia unei reprezentaţii în folosul construirii *Ateneului* din Bucureşti. Cerîndu-se atunci și concursul lui Galino în calitate de profesor, el a propus piesa într-un act *Odă la Eliza*, care figurase în producţia primului semestru, cu Aglae Theodoru, Mihai Popovici și Henriette Capșa. Spectacolul s-a bucurat de un remarcabil succes. Publicul se întreba — povestește mai tîrziu interpreta — „cine e noua artistă ?... Nu credea nimeni că eram o elevă din anul întîi a Conservatorului din Iași." Galino, cu tactul și cu grija lui părintească pentru elevii cu adevărat înzestraţi izbutește astfel să deștepte interesul celor în drept pentru talentul pe care el îl instruia,

---

* În aceste condiţii au fost angajaţi, de exemplu, în stagiunea 1903—1904, un număr de 10 gagiști, între care *Al.* Mavrodi, ajuns apoi director general al teatrelor, comicul V. Boldescu ș.a.

înlesnindu-i totodată primul contact cu o sală plină, înarmînd-o deci și cu această experiență.

Din relatarea ulterioară a felului cum a decurs debutul, reținem o stare de emoție aproape paralizantă, ceea ce denotă aceeași structură nervoasă, *aceeași impresionabilitate semnalată încă din co-*pilărie și care începea acum să fie orientată către un mod de manifestare nou, adaptat stării de creație artistică. „Aveam adevărate friguri ; n-am mîncat nimic decît o ceașcă de supă pe care mi-a dat-o mama mai mult cu sila. Îmi era cînd cald, cînd frig, și zguduituri nervoase mă străbăteau din creștet pînă-n tălpi. Starea aceasta a ținut pînă seara în cabină... Înainte de a intra în scenă am mai avut o scurtă zguduitură de emoție și apoi, de la cei dintîi pași pe care i-am făcut pe scenă, totul a dispărut. Eram stăpînă pe mine avînd toată liniștea pe care mi-o impuneam prin voință pentru a veghea și a fi atentă la ceea ce spuneam, controlîndu-mi totodată toate mișcările mele și ale celor dimprejurul meu, criticîndu-mi interpretarea și supraveghind pe a partenerilor mei. Vrasăzică, din prima zi am făcut ceea ce am făcut mereu de-aci înainte, fără întrerupere."

Pagina aceasta este prețioasă pentrucă ea dezvăluie un aspect ținînd de psihologia creației actorului. Asemenea confesiuni — destul de rare de altfel în literatura memorialistică scrisă de actori — dovedesc în cazul de față, în afară de puternica sensibilitate a actorului, acea asociere între afectivitate și intelect, între emoția propriu-zisă și autocontrolul rațional al interpretului. Trebuie să facem distincție între emoția de ordin strict fiziologic și emoția artistică propriu-zisă, creatoare, pe care nu o încearcă decît ființele înzestrate pentru aceasta.

Spre primăvara lui 1886 se juca un spectacol în beneficiul remarcabilului artist care a fost Vasile Hasnaș, în care își dădea concursul și Aristizza Romanescu. Fiind nevoie de o interpretă pentru un important rol feminin, Galino s-a gîndit la Aglae Theodoru. Mai mult : profesorul a ținut s-o reco-

mande din vreme pe eleva sa Aristizzei care, demisionată de la Bucureşti, jucase toată stagiunea 1885—86 la Iaşi, locuind chiar la soţii Galino, peste drum de vechiul teatru. Astfel, chemată în casa maestrului ei, eleva a putut s-o cunoască de-aproape pe marea interpretă, a cărei artă o admirase de-a lungul întregului sezon teatral.[2] Aristizza i-a spus vorbe încurajatoare şi de-atunci, mai ales după spectacol, s-a stabilit între ele o legătură cordială care s-a menţinut deplină, pînă la urmă.

Piesa aleasă pentru beneficiul lui V. Hasnaş era *Mănăstirea din Castro* de J. B. Gomez şi Aglae urma să aibă o scenă importantă cu marea maestră de care ea se apropia cu veneraţie.[3] La repetiţie lucrurile au mers, evident, bine însă noua actriţă pe care toată lumea o admira, nu depăşise limitele unei interpretări reuşite — şi atîta tot. La spectacol însă, intervenind acea stare psihică deosebită de care aminteam mai înainte, Aristizza a rămas surprinsă de profunzimea pe care o cîştigase subit personajul iluminat ca de o flacără de forţa expresivă a tinerei ei partenere. „Surpriza ei a fost aşa de mare că mi-a rămas întipărită în minte acea scenă — ne relatează Aglae Pruteanu în *Amintiri* —, (Aristizza) s-a oprit un moment pironindu-şi ochii ei mari şi pătrunzători în ochii mei, ca şi cînd mă vedea pentru prima dată, cu toate că repetasem împreună... era o mare schimbare între felul meu de-a fi pe scenă şi cel obişnuit în afară de scenă, şi chiar la repetiţie. Se vede că la repetiţie nu găsisem nota justă pe care am găsit-o în scenă, cînd nimic nu mă distra şi unde eram cu totul în puterea gîndirii care urmărea acţiunea, împrumutînd instinctiv personajului ce înfăţişam toate sentimentele cerute de situaţie. Atunci am făcut proba aceasta pentru întîia dată, însă o făceam fără ştiinţă, fără voia mea, în chip intuitiv."

Impresia pe care i-a lăsat-o şi Aristizzei acest *moment este consemnată în memoriile acesteia* referitoare la stagiunea 1885—86 cînd jucase la Iaşi: „*Mănăstirea din Castro* mă sileşte să mă opresc, pen-

tru a arăta că în ea a debutat d-na Aglae Theodoru." * Pe scenă nu mai era o debutantă oarecare, ci pătrunsese o mare forță artistică în stare, încă de atunci, să susțină un rol și chiar să se remarce alături de celebra actriță. În acest sens au scris și ziarele vremii.

De atunci același fenomen, explicabil prin sensibilitatea adîncă stăpînită de conștiința artistică, s-a repetat mereu, seară de seară, transfigurînd-o, pe rînd, în alte cîteva sute de chipuri ale personajelor interpretate. În 1888, deci la doi ani de la debut, jucînd din nou alături de Aristizza Romanescu, în cursul importantei stagiuni 1888—1889, girată artistic de Gr. Manolescu, o impresionează iarăși pe neuitata sa parteneră, de data asta într-o operă de prestigiu, *Don Carlos* de Schiller: „Mi-o aduc aminte cu plăcere pe d-na Aglae Pruteanu duioasă, demnă, resemnată, în rolul reginei. Atît de dulce îi era vocea, în actul al IV-lea, cînd mă ierta pe mine, Eboli, încît fraza: Cum! n-am să-mi revăd regina?... i-am spus-o plîngînd; căci mi se păru că într-adevăr mă despart de cineva, pentru totdeauna. După spectacol mi-am zis: iată un mare talent pe care se va sprijini mult timp teatrul din Iași — și nu m-am înșelat". **

Cu aceste experiențe cîștigate, Aglae Pruteanu pășește în primul ei an de muncă în teatru, ca actriță. Studiile de Conservator erau în fapt terminate în urma strălucitului examen susținut de ea alături de ceilalți absolvenți. Artista a neglijat însă să-și mai scoată dovada oficială de studii de la Conservator, așa încît, tîrziu, în 1920, e nevoită să ceară, pentru dovedirea calificării profesionale, în locul atestatului de la Conservator, un certificat de la teatru.

In primul an de muncă alături de noii ei colegi — artiști valoroși, păstrători ai unei bogate tradiții preluate direct de la marele Matei Millo, Aglae

---

* Aristizza Romanescu, *30 de ani — amintiri.* Buc., 1904, p. 190.

** op. cit., p. 232.

Theodoru joacă între alte roluri, pe Getta din *Fîntîna Blanduziei*, Julieta din *Kean*, *Veneţiana*, Luiza din *Două orfeline*, Maria din *Peticarul din Paris* şi multe altele în acelaşi gen de primă ingenuă, în tot repertoriul stagiunii. Aprecierile sînt, de la început, numai elogioase.

Atmosfera din teatru nu era asemănătoare, însă, cu cea de la Conservator, „unde profesorul nu era un stăpîn, ci un bun prieten". Talentul recunoscut şi mai ales succesele, nu se putea să nu stîrnească şi invidii, cu întregul lor cortegiu de răutăţi şi decepţii. „Brutalitatea vieţii începea să mă strîngă din toate părţile — aprecia, mai tîrziu, artista. Firea mea fricoasă şi timidă nu se potrivea cu... mediul acesta atît de deosebit... încît frica de oameni şi de alte soiuri de protectori m-a făcut să aleg protecţia măritişului."

S-a căsătorit, deci, cu actorul Dimitrie Pruteanu, pe care îl stima doar, pentru conştiinciozitatea lui de artist, pentru judecata lui cumpănită, totdeauna bazată pe o atitudine cinstită, fermă. Martori le-au fost colegii actori : P. S. Alexandrescu şi Teodor Popescu. Căsătoria aceasta nu a fost din cele mai reuşite. Cei doi soţi aveau temperamente prea deosebite. Dimitrie Pruteanu, actor apreciat la vremea lui, era în casă un om prea închis, uneori ursuz, şi idealurile lui artistice erau limitate de o concepţie oarecum rutinară, străină de ceea ce am numi îndrăzneală creatoare.

În legătură cu acest episod, al căsătoriei Aglaei Theodoru, este însă de reţinut un alt amănunt, care probează din nou meritele, dovedite de la început, ale artistei, ca şi preţuirea şi afecţiunea pe care i-o arătau cu orice prilej Galino şi membrii Comitetului teatral. În adevăr, în ziua de 15 februarie 1887, Galino înregistrează oficial la secretariatul teatrului un raport (cu semnătura lui originală) prin care roagă Comitetul să aprobe *Aglaei Theodoru* dreptul la o jumătate de beneficiu cu piesa *Moartea civilă* — iar *Dimitrie Pruteanu, societar de clasa a II-a, să fie înaintat societar de clasa I-a* „începînd din stagiunea

viitoare" (1887—88) — motivînd ca această măsură să fie luată ca un ajutor ce li se cuvine „cu ocazia căsătoriei lor de astăzi." Comitetul teatral, alcătuit din Leon Negruzzi — președinte, A. Vizanti și Th. Burada pune pe raport următoarea rezoluție: „Se încuviințează bucuros 1/2 beneficiu d-rei Theodoru în vederea căsătoriei cu d. Pruteanu, amîndoi artiști ai Teatrului Național din Iași." În ceea ce-o privește pe tînăra actriță, în sprijinul măsurii luate de Comitet, se mai adaugă faptul că *„a fost destul de eftin plătită în stagiunea expirată"* * (subl. noastră). De asemenea se admite și înaintarea lui Dimitrie Pruteanu, conform raportului alcătuit de Galino. Era un gest care dovedește, pe de o parte, noblețea de caracter și simțul colegial al fostului artist, profesor de Conservator, ca și considerația de care s-a bucurat noua artistă de la cel dintîi pas ce-l făcuse pe scenă.

„ÎNTREVEDEAM ALTE ORIZONTURI"

Primele succese ale Aglaei Pruteanu se produc într-o epocă de răscruce pentru teatrul românesc. La București ca și la Iași, în ceea ce privește stilul interpretării, era încă vie școala realistă a lui Matei Millo. Cei mai de frunte actori ai scenei ieșene (în Teatrul de la Copou) erau foști elevi ai marelui reformator al interpretării: Mihai Galino, Neculai Luchian, Costache Bălănescu, Mihai Arceleanu, Gh. Dimitrescu ș.a. În genere se muncea cu multă sîrguință, avîndu-se în vedere cerințele mereu neîmplinite ale unui teatru care se sprijinea pe un foarte redus număr de spectatori.

Idealurile vremii lui Millo erau depășite, dacă nu uitate. Un repertoriu la fel de îndrăzneț, cum

* A. S. Iași, Fd. T.N., dos. nr. 24; cf. și dos. nr. 4.

fusese acela de pe vremuri care satiriza ucigător mentalitatea şi moravurile absolutiste şi răpîndea cu ardoare idei patruzecioptiste, un repertoriu care să pornească însă de la aspectele noii epoci, întîrzia să apară. Teatrul începea să intre, pe încetul, în obiceiurile şi gusturile unei burghezii prospere, bineînţeles însă că numai sub forma divertismentului.

Opera lui Caragiale, construită pe un viguros nucleu realist fusese primită cu vădită duşmănie de către reprezentanţii publicului burghez. Prima sa piesă O *noapte furtunoasă* — 1879 — împărţise spectatorii în două categorii distincte: cei care o aplaudau fără rezerve, văzînd în ea începutul unei înnoiri a climatului în teatru, şi denigratorii, care vociferau cu indignare. De aceea piesele lui Caragiale erau jucate rar. Alecsandri trecuse la apoteoze clasicizante, valoroase, desigur, prin poezia lor autentică, prin suflul uman şi patriotic, încălzit de conştiinţa latinităţii.

Încă din primii ani ai acestei perioade de criză a producţiei dramatice naţionale, Eminescu lansase un semnal de alarmă, atrăgînd atenţia asupra primejdiei repertoriului cosmopolit.

Dramele bulevardiere traduse într-o limbă românească aproximativă *„tratează în genere* — scria Eminescu — *încălcarea codului penal şi boalele trupeşti, încît adevăratul lor loc este temniţa şi spitalul, iar nu teatrul."* * La asemenea piese *„care nu apelează la inteligenţă sau la inimă ci la simţiri mult mai josnice"... „un tată de familie nu-şi duce bucuros nici nevasta nici copiii."* **

Faţă de puţinele piese româneşti care încep totuşi să apară, şi — mai ales — faţă de numărul mic al spectatorilor, ceea ce impunea interpreţilor un efort susţinut şi epuizant pentru a schimba afişul de două şi uneori chiar de trei ori într-o săptămînă, îndrumările lui Eminescu nu sînt decît în

---

* „Curierul de Iassi", nr. 139/1876.
** Ibid. nr. 24 şi 31/1877.

parte aplicate. Nevoia de piese multe şi mereu noi deschisese larg drumul traducerilor şi în genere a traducerilor unor lucrări lipsite de conţinut realist, alese potrivit gusturilor neevoluate, atrase de frivol şi de senzaţional, ale spectatorilor recrutaţi din „protipendada" care dădea tonul.

Calităţile native ale artiştilor lîncezeau, iar tradiţiile realiste al căror promotor a fost Millo nu puteau fi valorificate şi nu-şi aflau adevărata lor semnificaţie decît cu prilejul spectacolelor româneşti, mereu reluate, la fiecare început — şi uneori — la sfîrşit de stagiune. Dintre acestea citǎm piesele lui Caragiale (în care excelau pe atunci la Iaşi M. Arceleanu, D. Pruteanu ş.a.), vechile „comedii şi cantonete" ale lui Alecsandri *(Chiriţa în Iaşi, Cinel-cinel),* sau dramele lui (ca *Despot-Vodă, Boierii şi ciocoii, Fîntîna Blanduziei, Ovidiu,* etc.). La acestea se mai adăugau *Baba-Hîrca* de Matei Millo (muzica de Flechtenmacher), prima operetă românească — rămasă pînă azi în repertoriul permanent al Naţionalului de la Iaşi, feeria *Sînziana şi Pepelea* tot de Alecsandri, *Trei Crai de la Răsărit* şi *Răzvan şi Vidra* de B. P. Hasdeu, precum şi cîteva mai puţin cunoscute azi dar care, la timpul cuvenit, şi-au avut importanţa lor (*Curcanii* de Gr. Ventura, *De la oaste* de C. Bacalbaşa etc.)

Grosul repertoriului îl formau însă traducerile, mai ales comedii bulevardiere şi melodrame străine mediului nostru, de tipul: *Femeile lipicioase (Les femmes collantes), Reţeta soacrelor, Dr. Jock, Cel dintîi bărbat din Franţa, Bomba cu apă fiartă* etc., etc.

Un asemenea repertoriu, care îi dusese la blazare pe mulţi dintre actori, nu putea oferi satisfacţiile aşteptate de cei tineri, care prin contactul cu arta lui Gr. Manolescu mai ales, se frămîntau căutînd căi noi de realizare în artă. „Întrevedeam alte orizonturi" avea să scrie mai tîrziu Aglae Pruteanu, referindu-se la anii începuturilor ei în teatru. Aceste orizonturi însemnau în primul rînd muncă pentru perfecţionarea artistică, pentru înfăptuirea unui ideal înaintat în artă. Rutina şi comoditatea stăteau

însă împotriva elanurilor. „In jurul meu lucrurile își urmau cursul lor obișnuit, fiecare văzîndu-și de îndeletnicirea lui artistică, așa cum o înțelegea, în marginile și cu mijloacele lui, fără nici o sforțare spre mai bine, fără dorinți, fără aspirații, fără entuziasm mai cu seamă..."

Într-un proiect de memoriu al Comitetului teatral din Iași către președintele Comisiei interimare județene, datat 12 noiembrie 1893 — deci atunci cînd artista era încă la începutul drumului — se evidenția indiferența oficialității față de cultura artistică. Statul, afară de chirie, acorda societății dramatice doar 10 mii lei pe an, iar comuna 3 mii pentru încălzit și luminat — „ceea ce e departe de a fi suficient". Mijloacele reduse — se arăta în același memoriu — nu permit angajarea unor gagiști buni, plata fiind sub orice nivel: între 80—200 lei lunar, pe timpul stagiunii numai. Și încă, suma de 200 lei nu o primea decît unul singur dintre gagiști. Acesta era motivul prin care autorul memoriului își explica plecarea peste granță a celor mai remarcabile talente: „D-nele Bîrsescu, Teodorini, Darclée, Gavrilescu, Dimitrescu, iar teatrele noastre naționale sînt veșnic în decadență." * Mulți actori se stingeau în cumplită mizerie. În 8 ianuarie 1897, de pildă, un artist plin de entuziasm și de o superioară conștiință patriotică, e vorba de Mihai Belador autor al celei dintîi scrieri apărute la noi în țară asupra istoriei teatrului românesc, se adresează Comitetului teatral pentru a obține un ajutor de boală, arătînd că din gajul de 40 de lei de chenzină nu se poate îngriji, astfel că a ajuns „la cea mai cumplită mizerie". Comitetul îi acordă, în adevăr, un ajutor de 100 lei, însă pentru înmormîntare, la 27 februarie — după o nouă petiție semnată de cinci societari. **

Este explicabilă astfel și necesitatea „beneficiilor", adică a acelor spectacole date de obicei la *sfîrșitul stagiunilor, și ale căror încasări reveneau*

---

* A. S. Iași, Fd. T.N., dos. 53.
** A. S. Iași, dos. 161.

interpreţilor (asociaţi, de regulă, cîte doi de fiecare spectacol), după ce, bineînţeles, achitau cheltuielile serale şi chiria sălii. Artistul Petre Sturdza-Doria notează astfel în amintirile sale, rînduri amare despre situaţiile umilitoare în care se puneau, în asemenea ocazii, artiştii, ilustrînd mentalitatea unei epoci de tristă amintire pentru oamenii artei: „Ajunsese lumea, în acea epocă anumită (lunile cînd se dădeau beneficiile — n.n.), să nu mai treacă decît cînd nu avea încotro, pe străzile principale. O lua mai bucuros pe cele lăturalnice unde risca mai puţin să dea de vreun artist beneficient. Era, în fine, o epocă ruşinoasă, de mare jale morală. O umilire şi o înjosire pentru actori şi o plictiseală şi un bir indirect pentru public; situaţie echivocă de care nici actorii, nici publicul nu erau vinovaţi. Singurii şi marii vinovaţi erau politicienii... care... îşi închipuiau că numai actorii nu trebuie să mănînce decît şase luni pe an, cît ţinea stagiunea de iarnă; iar celelalte şase luni de vară ei pot trăi şi numai cu aer..." *

Dacă în ceea ce priveşte situaţia materială lucrurile evoluează deosebit de greu, în materie de elan profesional se înregistrează progrese, în special datorită înrîuririi artistului şi animatorului mişcării noastre teatrale care a fost Grigore Manolescu.

Interpretul de mai tîrziu al lui Hamlet făcuse la Iaşi o bună ucenicie între 1875—1888, vegheată şi îndrumată de un strălucit critic teatral, poetul Mihai Eminescu, pe atunci redactorul părţii neoficiale a ziarului „Curierul de Iassi".

Nu vom intra aici în amănunte cu privire la formaţia lui Grigore Manolescu. Importantă de reţinut pentru noi în studiul de faţă este însă ideea atacării unui repertoriu serios, valoros prin problemele lui de conţinut, ca şi prin condiţiile de perfecţionare a tehnicii actoriceşti oferite interpreţilor. Grigore Manolescu a realizat o superioară valorificare a tradiţiilor teatrului de la noi, îmbinînd în

* Petre Sturdza, *Amintiri — Patruzeci de ani de teatru*, p. 161.

creaţia sa principiile realiste ale artei lui Millo cu experienţa lui Pascaly în ceea ce priveşte răspîndirea în româneşte a capodoperelor literaturii dramatice universale.

Aglae Pruteanu se defineşte, ea însăşi, ca actriţă ţinînd de şcoala lui Manolescu: *„Strînşi în jurul lor,* (Grigore Manolescu şi Aristizza Romanescu n.n.) noi artiştii de la Iaşi continuam reprezentaţiile pe mica scenă de la teatrul Pastia pe care o înfrumuseţa *noua artă a lui Manolescu de la care ne-am împărtăşit muncind şi învăţînd cu drag împreună, într-un repertor pe care nimeni pînă la dînsul nu-l încercase"* (subl. noastră).

În timpul stagiunii 1888—89, care, după arderea Teatrului de la Copou [4], se desfăşura în mica sală Pastia din curtea fostului han Bacalu (în Piaţa Unirii) Grigore Manolescu şi Aristizza Romanescu erau angajaţi ca actori ai Teatrului Naţional din Iaşi, primul avînd şi însărcinarea direcţiei de scenă.

Era tocmai în timpul direcţiei lui I. L. Caragiale la Teatrul Naţional din Bucureşti. Din motive ţinînd de viaţa intimă a lui Manolescu, marele interpret al eroilor shakespeareeni a preferat să plece, împreună cu Aristizza, la Iaşi [5]. (Caragiale, pentru a nu-i îndepărta de prima scenă a ţării, le respinge demisiile şi le acordă un concediu de un an.).

Însă Manolescu şi Aristizza nu vin la Iaşi singuri. Dintre actorii care făcuseră parte din trupa lor de turneu în cursul verii, se mai stabilesc la Iaşi Verona Almăgeanu (una din artistele de valoare ale scenei ieşene vreme de cîteva decenii, căsătorită aici cu Vlad Cuzinski), şi Eliza Orloff, care îşi dispută locul în teatru cu... Aglae Pruteanu.

Tot atunci se mai alătură Teatrului Naţional din Iaşi artişti ce devin după aceea fruntaşi ai societăţii dramatice: Al. Rădulescu-Mariu şi G. Cîrjă. Este semnificativă motivarea pe care o aduce, în cererea sa de angajare, cel de-al doilea. G. Cîrjă, pe atunci gagist al teatrului din Bucureşti, arăta că doreşte să muncească la Iaşi „mai mult în vederea *beneficiilor morale* ce aşi putea trage din poveţele

primului maestru al scenei noastre, Manolescu, care e angajatul Dv. pentru sezonul viitor." Același solicitant arată că joacă roluri în genul „troisième" și prim rol forte, pretinzînd un salar de 250 lei lunar și o jumătate de beneficiu în stagiune.* Pentru aceeași stagiune mai sînt primiți Ecaterina Ionescu ca elevă, cu 80 lei lunar, fiind în al doilea an de teatru, iar V. Cuzinski este admis cu 90 lei lunar (după ce fusese doi ani la rînd angajat ca elev).** Aglae Pruteanu cerea, pentru aceeași stagiune, angajament cu 200 lei lunar și o jumătate dintr-un beneficiu (cererea din 25 august 1888) dar este pusă de noua direcție artistică în situația neplăcută de a se prezenta mai întîi la un concurs, alături de Eliza Orloff și de Natalia Giurcăneanu. Pînă la urmă, prin intervenția președintelui Șuțu, se evită nedreptatea ce era pe cale să i se facă. Cunoscînd-o ulterior, în activitatea din cursul stagiunii, Manolescu se pronunță față de unii colegi artiști în termenii cei mai elogioși despre talentul tinerei actrițe care se afla în cea de-a treia stagiune. El ar fi spus, după propria mărturisire a actriței, că Aglae Pruteanu nu e „numai o ingenuă dramatică, ci un puternic talent pentru rolurile prime de dramă și tragedie." Pe atunci, aceste roluri le juca încă Aristizza dar mai tîrziu, mai ales după ce marea ei înaintașă se retrage din teatru, Aglae Pruteanu adevereşte aprecierile elogioase ale directorului de scenă din stagiunea 1888—1889.

Prin urmare, în jurul lui Gr. Manolescu se aflau în acea stagiune memorabilă elemente tinere cu mari perspective, prilej pentru o muncă entuziastă, înverșunată, care a dus la remarcabile realizări, influențînd în chip hotărîtor calea veritabilelor talente. Ca director de scenă el era deosebit de sever, impunînd o disciplină profesională uneori dură, însă absolut necesară unei activități bine organizate. De la el s-au păstrat în dosare cele dintîi rapoarte

---

* A.S.I., Fd. T.N., dos. 2.548 (numerotate ulterior).
** Ibidem.

către Comitetul teatral asupra comportării interpreţilor la repetiţii şi spectacole, asupra lipsurilor şi întîrzierilor, însoţite de propuneri de amendare a celor în culpă. N. A. Bogdan, istoriograful cunoscut de mai tîrziu, pe atunci actor, explică, de pildă, într-un memoriu, motivele pentru care a avut „o încurcală" în scenă la un spectacol cu *Doi sergenţi*, cerînd să fie scutit de amenda de 5 lei ce i se aplicase * : piesa se montase în 2—3 repetiţii şi totuşi nu în chip superficial ci printr-o muncă intensivă care pretindea o extremă concentrare a atenţiei şi a memoriei.

Aglae Pruteanu, prinsă de această atmosferă de muncă, răspunde cu vigoare ritmului impus de către directorul de scenă. De aceea, pentru ea, va fi una din cele mai fructuoase stagiuni, din punctul de vedere al perfecţionării mijloacelor artistice. Manolescu a ştiut să sădească în sufletul tinerilor un spirit critic superior, ambiţia de a pătrunde în esenţa lucrurilor, care se transformă în obişnuinţa de a elabora critic fiecare rol. „Şcoala nouă" a lui Manolescu reprezenta, de aceea, o treaptă superioară în profesarea realismului scenic.

Mai tîrziu, cu ocazia unei polemici cu ziaristul Em. Socor care, recunoscînd „marele ei talent", făcuse într-o critică la spectacolul *Dama cu camelii* şi unele afirmaţii pe care interpreta le respinge, Aglae Pruteanu, vorbind despre formaţia ei artistică, aminteşte de profesorii pe care i-a avut : Galino, mai tîrziu Borelli, apoi Manolescu — „de care-mi aduc aminte şi Romanesca — care toţi la un loc pot servi de modele de şcoală dramatică." **
În jurul lui Manolescu, la Bucureşti ca şi la Iaşi, gravitează mai ales o serie de tineri prin a căror acţiune comună se face resimţit un adevărat curent de reanimare, de regenerare în teatrul românesc. La Iaşi ei sînt : Petre Liciu, Petre Sturdza, State Dragomir, C. B. Penel ş.a.

---

* A.S.I., Fd. T.N., dos. 33.
** Ziarul „Mişcarea", Iaşi, 5 noiembrie 1910.

Faptul că Grigore Manolescu a format o școală, este consemnat și în amintirile lui Petre Sturdza care subliniază acel „dar special de a fanatiza, literalmente, pe toți... dar mai ales tineretul" care avea de învățat și învăța cu sîrguință și cu convingere în repetițiile ținute de către noul director de scenă. „Dar ce repetiții! Adevărată școală, nu altceva! Mai cu seamă cu noi, tineretul. Cu o răbdare, cu o stăruință, cu o finețe și un tact deosebit." ★

În această stagiune Aglae Pruteanu, deși nu joacă totdeauna rolurile principale — acestea îi reveneau, firește, Aristizzei — desfășoară, cum am arătat, o muncă rodnică, avînd mult de cîștigat în ceea ce privește experiența scenică. Tînăra actriță, ale cărei calități deja se impuseseră, apare în rolul Reginei din *Don Carlos* de Schiller, în *Froncillon* de Pailleron, în Nichette din *Dama cu camelii*, în *Kean* de A. Dumas (Julieta), în *Regina Margot* etc. În cele mai multe îi avea ca parteneri pe Manolescu și pe Aristizza.

Manolescu a avut darul de a face emuli și de a ajuta efectiv dezvoltării artistice a tineretului. Totuși, într-un timp scurt — o singură stagiune — nu se putea înlătura o mentalitate instaurată de multă vreme, mai ales că și condițiile generale de ordin material și indiferența publicului „înalt" contribuia la perpetuarea ei. După plecarea lui și a Aristizzei, preocupările înguste, legate mai mult de succesul încasărilor și de organizarea „beneficiilor", continuă să predomine la Iași.

Între timp Comitetul teatral se schimbă și lipsa unei conduceri pricepute și ferme se face simțită tot mai mult. Pe de altă parte, actorii nu-și reveniseră încă din deprimarea ce le-o cauzase arderea teatrului. Nevoiți să se restrîngă la sala mică și incomodă a teatrului Pastia, apoi la aceea, de la circul „Sidoli", ei caută fel de fel de soluții pentru a menține ființa Societății dramatice și pentru

★ Petre Sturdza, op. cit. p. 55.

a-şi asigura existenţa. Se fac turnee obositoare sau se încearcă stagiuni în oraşe apropiate. În 1890, după o scurtă activitate la sediu, un grup de societari sub conducerea lui C. Ionescu joacă timp de două luni la Roman. Aglae Pruteanu a apărut aici prima dată în Rozina din *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais, cu un deplin succes nu numai ca interpretare actoricească dar şi ca timbru şi muzicalitate, spre surprinderea colegilor care nu-şi precupeţeau laudele.

Cu repertoriul părţii oficiale a stagiunii şi cu climatul din teatru, tînăra actriţă nu era însă mulţumită. Simţea nevoia emulaţiei artistice şi a unui control din afară pe care să se poată bizui. Se zbătea să-şi creeze condiţiile necesare de dezvoltare artistică, se lupta cu înverşunare şi nevoită să acţioneze într-un mediu aspru, prin contrast cu firea blîndă şi visătoare a copilei de altădată, avea din cînd în cînd izbucniri surprinzătoare pentru cei din jur. Unii din cei mai vechi în teatru nu puteau s-o înţeleagă, mai ales că meritele ei erau unanim recunoscute. În 1890—91 avea cea mai mare îndemnizaţie de gagistă (adică... 150 lei lunar). Nici Dimitrie Pruteanu, soţul ei, nu înţelegea destul de bine problemele care o frămîntau pe Aglae. El se străduia să-i obţină unele avantaje (gaj mai mare, gratificaţii etc.) şi după cum reiese din cererile pe care le redactează în numele soţiei sale, actriţa avea să primească mereu asemenea dovezi de preţuire, însă acestea nu erau totul pentru ea.

Nevoia unui *climat* artistic, nevoia unui repertoriu bogat în idei, a unui public receptiv, care să reacţioneze sincer şi nu după prejudecăţi mondene, iată condiţii pe care ea le simţea necesare, ascultînd de chemarea adîncă a talentului, de virtualităţi creatoare încă puţin realizate care se cereau puse în valoare. E explicabil de ce, chiar spectacolele ei „în beneficiu" erau concepute numai ca prilejuri de manifestare a acestor rezerve de sensibilitate şi de voinţă ce se impuneau a fi consumate. Partea materială rămînea, de multe ori, în urmă

față de satisfacția morală. La 20 ianuarie a dat un spectacol răsunător cu *Catherine Howard* * — rol jucat pînă atunci numai de Aristizza Romanescu — și impune admirația și respectul cunoscătorilor de artă.

Dar trebuie spus că publicul era în genere indiferent față de strădaniile unor veritabili artiști. În decembrie 1891 se înghesuia mai bucuros la „reprezentațiile (sic.!) de audiții fonografice" date în Iași de un anume Czilag „în salonul marelui Hotel Traian" — pentru că, firește, ele constituiau o noutate de senzație și în consecință acolo putea fi întîlnită „lumea bună". ** Față de situația în general grea a Societății dramatice, Comitetul (președinte Ar. Densusianu; membrii: compozitorul Eduard Caudella și profesorul Xenofon Gheorghiu — evocat de Sadoveanu în *Anii de ucenicie)* se întrunește și discută, îngrijorat, diferite măsuri pentru „înlăturarea răului". Se hotărăște: 1. alcătuirea unui *repertoriu stabil* (permanent) pentru „a da repaos actorilor după munca pusă în serviciul pieselor noi și pentru a nuanța rolurile prin schimbarea între artiști"; în acest scop se preconiza traducerea unui număr de comedii bune care să atragă publicul de 2—3 ori prin valoarea textului" și 2. Societatea dramatică din Iași să cultive mai ales *comedia,* cu argumentul că „marii artiști străini vin în turneu mai ales cu drame și tragedii — ceea ce produce prejudicii societății cînd joacă tot tragedii, plus că drama e mai... demodată și cere cheltuieli mai costisitoare." ***

Unele din măsurile preconizate, fără să fie rele, nu erau însă esențiale. Apoi teatrul era considerat doar un divertisment. Problema limbii în care se vorbea pe scenă, apărea ca secundară, de vreme ce se preconiza ca Teatrul Național să-și limiteze profilul repertoriului numai la comedii, tragediile și dramele urmînd a fi aduse pe scenă de trupele

---

* A.S.I., Fd. T.N., dos. 153.
** A.S.I., Fd. T.N. dos. 2.621 (nr. ult.).
*** A.S.I., Fd. T.N., dos. 153.

străine. Pentru ce fel de public putea fi valabilă o asemenea specializare, dacă nu pentru o minoritate cunoscătoare a limbilor străine?

E de observat că și repertoriul stabil urma să fie alcătuit mai ales din traduceri. Despre piesele originale nu se spune nici un cuvînt deși la Iași, după Alecsandri și Millo, existau tradiții bogate în privința repertoriului original, Gr. Manolescu, de pildă, jucase împreună cu Aristizza în stagiunea 1888—89 la Iași *Răzvan și Vidra* de B. P. Hasdeu. Piesele lui Alecsandri și Caragiale făceau de asemenea parte din repertoriul lor, alături de capodopere ale literaturii dramatice universale. Încă din Conservator, Aglae Pruteanu studiase rolul Anei din *Despot Vodă*, al Gettei din *Fîntîna Blanduziei* și al Iuliei din *Ovidiu* de Alecsandri.

Sămînța aruncată de Gr. Manolescu cerea timp să încolțească — și ea a încolțit și la Iași, prin acțiunea tinerilor care preluaseră ideile maestrului. Pentru aceasta a fost însă nevoie de luptă perseverentă.

Cei doi mari actori ai teatrului românesc de la sfîrșitul secolului trecut au continuat legăturile lor cu Iașul, prin spectacole date în fiecare an cu trupa locală. La 3 aprilie 1891, Gr. Manolescu face cerere pentru a i se aproba să dea o serie de reprezentații în sala „Sidoli" cu artiști ai Societății dramatice din Iași și București.* Este un pas triumfal, înaintea faimosului turneu la Viena. La Iași el își completează trupa în vederea deplasării peste granită cu G. Cîrjă, Vlad Cuzinski, C. B. Penel, M. Popovici-junior, P. Sturdza-Doria, C. Ionescu, Verona Almăgeanu-Cuzinski, Athena Georgescu, Anicuța Cîrjă. La „Sidoli" se reprezintă *Hamlet, Nerone, Messalina, Romeo și Julieta, Răzvan și Vidra, Intrigă și iubire, Macbeth* ș.a. Publicul mare care umplea sala fostului circ — căci numele lui Manolescu era cunoscut de mase largi — le face celor doi străluciți interpreți o ma-

* A.S.I., Fd. T.N., dos. 148.

nifestaţie entuziastă. Între timp, la 1 mai 1891, ei mai găsesc răgazul să plănuiască o sărbătorire a lui Alecsandri, decedat de curînd. Aceasta are loc la 12 mai, constînd dintr-o reprezentaţie dată împreună cu Societatea dramatică din Iaşi pentru procurarea fondurilor în vederea ridicării unei statui a poetului. *

De asemenea, în 1892, stors de boală, după ce jucase la Bucureşti (pentru ultima dată pe scena bucureşteană) pe Armand Duval din *Dama cu camelii*, Manolescu ia din nou drumul Iaşului unde înjghebează o echipă pornind în turneu prin Moldova. Aglae Pruteanu, care făcea parte din această trupă, participă, impresionată, la ultimele momente de dăruire ale interpretului lui Corado Almini din *Moartea civilă*: „Întipărită mi-a rămas în minte o scenă din *Moartea civilă*, pe cînd (Manolescu) se lupta cu durerile sfîşietoare şi boabe mari de sudoare îi picurau de pe frunte pe nas şi de-a lungul obrazului. Acestea le vedeam noi, din apropierea lui; pentru publicul din sală însă, era un Corado Almini incomparabil. În seara aceea a trebuit să fie sprijinit de actori pentru a fi condus în cabină — printre aceştia eram şi eu... momentul m-a impresionat adînc..."

Revenirile periodice la Iaşi ale lui Grigore Manolescu şi ale Aristizzei Romanescu au semnificaţia unui adevărat patronaj artistic. Tinerii lor admiratori de aici încep să se pregătească pentru o activitate teatrală înţeleasă ca un apostolat. În acest sens acţionează mai ales State Dragomir, Petre Sturdza, C. B. Penel. Liciu, după întîile succese, se mutase definitiv la Bucureşti. Aceştia erau numiţi pe atunci „ciraci" ai lui Manolescu — însă afirmarea lor în teatru întîrzia, din aceleaşi motive pentru care şi Aglae Pruteanu se simţea nemulţumită: lipsa de orizont şi, implicit, de îndrăzneală din partea conducerii, unită cu o mentalitate comodă, docilă, a unora dintre cadrele artistice. Numai

* A.S.I., Fd. T.N., dos. 149.

acţionînd împreună pentru vederile înaintate, „ciracii" lui Manolescu puteau cîştiga teren.

Ceea ce trebuie scos în evidenţă în legătură cu lupta grupului Dragomir, Sturdza, Penel, susţinuţi, cum vom vedea, şi de Aglae Pruteanu, este faptul că nu *interesul personal* legat de avantajele materiale îi mîna, ci dragostea de teatru, dorinţa de a face să triumfe conduita artistică asupra aceleia înguste, funcţionăreşti. Aceasta reiese din repertoriul pe care ei îl propuneau, din consideraţia ce o aveau pentru dramaturgia originală, precum şi din felul de a concepe munca în teatru, ca o *chemare* care necesită permanent studiul realităţii şi nu ca o *meserie*.

State Dragomir, tînăr cutezător, absolvent al Facultăţii de litere şi filozofie, coleg cu Ibrăileanu la Şcoala Normală superioară (cînd frecventau împreună, uneori, întruniri şi cercuri de studii socialiste) * era animatorul grupului. De altfel, cu toţii stătuseră mult în preajma lui Manolescu şi avuseseră ocazia să discute îndelung cu el asupra teatrului, în seri vesele sau posomorîte, după spectacol, într-o atmosferă boemă, în faţa paharelor de la „Bolta rece". Dragomir discuta cu mult suflet, avînd darul de a convinge, de a-i înfierbînta pe cei de faţă. Avea un talent de a încînta, de a stimula auditoriul.** Se pare că fizicul său nu era tocmai potrivit pentru rolurile pe care le juca. Avea un cap prea mare, cu un păr scurt şi creţ, pe un trup îndesat.

Actor înzestrat şi cultivat, de o remarcabilă precizie în rostirea versurilor şi în frazare, State Dragomir avea o inteligenţă neconfecţionată în vorbirea scenică, un gest simplu şi convingător. Dotaţia lui îl desemna, mai ales pentru roluri cerebrale. Aglae Pruteanu, care îl auzise întîmplător la

---

* Savin Bratu, *Ibrăileanu-omul,* Ed. Tineretului, 1960, pp. 76 şi urm.

** Mai tîrziu, tot Dragomir va fi acela care sintetizează într-un articol din „Rampa" (20 iulie 1916), ideile novatoare ale lui Gr. Manolescu.

o repetiţie — pînă atunci nu-i remarcase prezenţa în teatru — rămase mirată de timbrul şi de logica rostirii lui Dragomir, fără să bănuiască o clipă că acest tînăr avea să-i devină cel mai constant partener şi prieten.

În noiembrie 1891, State Dragomir anunţa Comitetul teatral că, potrivit condiţiunilor sale de angajament, urma să i se acorde un rol de debut. În acest scop el arăta că avea pregătit fie rolul Horaţiu din *Fîntîna Blanduziei* fie pe Dragomir din *Năpasta*. Repetiţiile stagiunii începuseră de mai mult de o lună, în casele Mavrocordat din strada Arcu, fără să se fi luat încă vreo măsură cu privire la debuturile tinerilor.* I se răspunde că rolul Dragomir nu-l putea juca pentru că piesa *Năpasta* cere prea mult timp de studiu, în schimb că l-ar putea juca pe Horaţiu, dacă, vizionat de Comitet la a *patra* repetiţie, interpretarea lui va corespunde. Debutul, totuşi, a avut loc în pofida condiţiilor descurajante ce i se puneau, dar abia în 1893.**

Aglae Pruteanu juca între timp roluri care nu-i puteau aduce satisfacţii, deşi toate îi atrag necontestate laude. În decembrie 1893, joacă în farsa *Bomba cu apă fiartă* (La boulle) de Meilhac şi d'Halévy şi în Năz*drăvăniile divorţului* de A. Bisson dar şi în *Şcoala bărbaţilor* unde s-a distins ca o actriţă *„care de fiecare dată se relevă ca un talent tot mai puternic"* ***

Atmosfera în teatru continua să rămînă însă rece, străină în bună parte idealurilor ei artistice. Actriţa face atunci, într-un moment de deprimare, un gest care surprinde prin neobişnuitul lui. Nu avem la îndemînă decît propria ei relatare, aşa că nu putem aprecia dacă acest act, care a constat, pur şi simplu, din refuzul de a mai repeta şi din chemarea adresată de la fereastră „ciracilor" lui Manolescu care tocmai treceau pe jos, în stradă : *„Ci veniţi odată domnilor, teatrul are nevoie de d-voas-*

---

* A. S. Iaşi, Fd. T.N., dos. 2.620 (nr. ult.).
** Ziarul „Evenimentul" din 17 noiembrie 1893.
*** „Evenimentul" — 11 dec. 1893.

tră", mai are şi vreun alt substrat. În orice caz, se probează diferenţa între orizontul artistic visat de interpretă şi activitatea aproape funcţionărească la care era redusă, ea ca şi colegii ei cei mai înzestraţi. „Dacă reţetele serale erau bune, celelalte consideraţiuni morale, artistice, nu mai interesau pe nimeni. În sufletele celor care se mulţumesc cu puţin era linişte şi dezinteresare. Dar mai erau alţii a căror simţire clocotea de dorinţi mai înalte, de năzuinţi spre mai bine, pentru care stagnarea aceasta devenea intolerabilă . . . fără să-şi dea seama, printr-o demonstraţie spontană a sincerităţii mele, am provocat o răsturnare completă a stării de pînă atunci".

Incidentul acesta, care putea fi sancţionat ca un act de indisciplină, puse totuşi pe gînduri Comitetul teatral. Nu era cazul să se ia măsuri superficiale de întărire a ordinei, deoarece s-a văzut abia atunci că situaţia pretindea o analiză mai profundă.

Rezultatul a fost că s-au acordat tinerelor talente posibilităţi de a se manifesta. Pentru Dragomir s-a prevăzut *Hamlet*, Petre Sturdza începu cu *Chamillac*, apoi *Seraphina*, *Ginerele d-lui Poirier* etc., iar pentru C. B. Penel — *Tartuffe*. Înainte de *Hamlet*, Dragomir şi Aglae Pruteanu au jucat împreună în *Crimă şi pedeapsă* de Dostoievski (traducerea era făcută după o dramatizare franceză de Hugues le Roux şi Paul Ginistry). În tot cazul, s-a creat prin aceasta o binevenită sudură între actorii de generaţii diferite, ceea ce a dus la o emulaţie creatoare de natură să deştepte şi din partea publicului un interes sporit. „Datorită acestui curent sănătos de regenerare intelectuală care îşi făcea apariţia în teatrul nostru din Iaşi . . . ne-am consolidat ca teatru modern, cu aspiraţii artistice (militînd), pentru o literatură dramatică demnă de un teatru naţional . . . Opera artistică, atît de frumos începută de Manolescu aci în Iaşi, s-ar fi îngropat o dată cu el, poate pentru multă vreme, dacă nu ar fi avut cui s-o lase moştenire." În felul acesta apreciază lucrurile partenera lui Dragomir.

Încadrată astfel curentului de regenerare intelectuală a teatrului, așa cum ea însăși îl numește, Aglae Pruteanu pornea pe drumul marilor ei creații. În stagiunea, 1893—94, ea interpreta pe Sonia din *Crimă și pedeapsă* (premiera la 24 ianuarie 1894), Nușa din *Manevrele de toamnă* (localizarea lui Paul Gusty), Eliza din *Ștrengarul din Paris*; la 12 februarie 1894 apărea în *Avarul* lui Molière, alături de Rădulescu-Mariu, iar la 23 februarie în *Bolnavul închipuit*.

Stagiunea următoare, 1894—95, se deschide cu *Despot-Vodă* de Alecsandri în care o juca pe Anca, iar la puțin timp după aceea, apare în rolul principal din *Martha* de Georges Ohnet, și presa concluzionează: „D-na Pruteanu e copilul răsfățat al publicului și pe drept cuvînt"*. La 18 martie același an, împrumută Luluței din *Chiriția la Iași* acea notă de ingenuitate zglobie, voioasă, caracteristică personajului conturat de Alecsandri: „D-na Pruteanu și de astă dată a fost mai presus de orice laudă. Insist asupra acestei artiste talentate, pentrucă aceasta e singura mîngîiere ce se poate da în țara românească acelora ce se jertfesc pentru artă" **. Același rol îl joacă și la deschiderea stagiunii următoare, cu ocazia reprezentației de adio a lui Matei Millo. Între timp, își dă concursul și la spectacolele companiei Gr. Ventura, în *Magda* de Sudermann (cu Fanchette Vermont-Ventura, mama Mariei Ventura), interpretînd rolul fetei, și în *Medeea* de Legouvé, unde „a cucerit, ca întotdeauna, numeroase aplauze" în rolul Creusa ***.

State Dragomir continuă lupta pentru repertoriu de calitate, cu bogat conținut educativ, reușind de cele mai multe ori să impună, datorită unei strînse argumentări, lucrările cerute de el. Chiar la începutul stagiunii, cînd Aglae Pruteanu provocase incidentul din sala de repetiții, care a dus la multe schimbări în bine, State Dragomir cerea Comitetului

---

* „Evenimentul", 12 ian. 1895.
** Ibid. nr. din 18 martie 1895.
*** „Ecoul Moldovei", 6 apr. 1895.

să se introducă în repertoriu următoarele piese: *Furtuna* (Ostrovski), *Ruy-Blas* (V. Hugo), *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski, *Amor și Crimă* (G. Ohnet), *Marele Galeotto* (Echegaray), *Năpasta* (Caragiale), *Fîntîna Blanduziei* (Alecsandri). Majoritatea erau din repertoriul promovat și de Manolescu, cu deosebirea că Dragomir manifesta o atracție deosebită pentru marii autori ruși al căror loc în repertoriile teatrului ieșean se păstrează mereu pînă în preajma celui de-al doilea război mondial. Cererea aceasta e însoțită de o expunere de motive din care reproducem: „după valoare literară nu se va reprezenta, afară de *Ispita* lui Octave Feuillet, restul neputînd face decît repertoriul unei trupe ce are menirea a juca prin provincie"... În adevăr, în programul stabilit figurau comedii ușoare, ca *Răposatul Tupinel, Fericirea casnică, Moștenitorii, Cel mai iubit bărbat din Franța, Afacerea Clemenceau* etc. Această paradă de piese ușoare se făcea, după cum afirma cu dreptate autorul propunerii, „pe spatele subvenției care are altă menire decît de-a servi la satisfacerea intereselor cîtorva indivizi..." Modificarea repertoriului este necesară „pentru ridicarea instituției (...) care se subvenționează spre a fi ridicată, iar nu speculată în modul acesta." ★

Argumentarea tînărului actor, mai tîrziu profesor la clasa de artă scenică de la Conservator și regizor al teatrului, dovedește prezența unei conștiințe superioare, animate de o dragoste profundă față de teatru, precum și un spirit combativ, dîrz, care știe ce sarcini îi revin lui și generației sale.

În noiembrie 1894, Sturdza și Dragomir propun să se introducă în repertoriu *Strigoii* de Ibsen, și *Hamlet*, stăruind din nou pentru acceptarea piesei lui Hugo *Ruy-Blas* și a dramei *Narcis* de Brachvogel ★★. Pentru întîia oară se propunea la noi reprezentarea unei piese de Ibsen. Pentru moment,

---

★ A. S. Iași, Fd. T.N., dos. 52.
★★ A. S. Iași — Fd. T.N., dos. 82.

Comitetul admite numai *Narcis* şi *Hamlet*. Trebuie să menţionăm însă că lucrările autorului norvegian vor fi jucate pentru prima dată în româneşte la Iaşi, în urma insistenţelor aceluiaşi artist.

Spectator al teatrului din Iaşi, în anii acelui sfîrşit de veac, Mihail Sadoveanu avea să sublinieze mai tîrziu, în *Anii de ucenicie*, însemnătatea acestor strădanii ale tinerilor artişti şi literaţi ai epocii : „Datorită tineretului literar din vremea de care vorbesc, în repertoriul teatrului ieşean s-au introdus noutăţile şi îndrăznelile timpului. S-au jucat acolo, înainte de a apărea pe scena capitalei, piesele lui Ibsen şi Strindberg." *

Între timp, ca o recunoaştere a capacităţii ei artistice, Aglae Pruteanu fusese avansată ca societară clasa II (1894) şi apoi, numai după un an (septembrie 1895), societară clasa I, o dată cu C. Ionescu, Ghiţă Dimitrescu şi Athena Georgescu — toţi aceştia cu un stagiu mult mai mare decît colega lor **. State Dragomir devine tot atunci societar clasa III-a (o dată cu Vlad Cuzinski), iar din noiembrie 1894 are şi însărcinarea de regizor, plătit cu ... 50 lei lunar (director de scenă era atunci D. Pruteanu).

Grupului de tineri artişti cu vederi mai largi, însufleţiţi de dorinţa perfecţionării artistice, grup care-l avea acum în frunte ca animator pe State Dragomir, iar ca forţă artistică în primul rînd pe Aglae Pruteanu, li se mai adaugă alte elemente de valoare : I. Gr. Morţun (unul din „ciracii" lui Dragomir) şi Petre Paraschivescu-Petrone, acesta din urmă transferat de la Teatrul Naţional din Craiova. De asemenea, Petre Sturdza, revenit de la Paris, unde audiase timp de nouă luni cursurile Conservatorului şi vizionase spectacolele Comediei franceze, reintră în teatrul din Iaşi. Se formase, aşadar, o echipă puternică de interpreţi ce pregăteau o epocă remarcabilă, de adevărată glorie, în istoria Teatrului Naţional din Iaşi şi, implicit, în istoria culturală a ţării întregi.

---

* M. Sadoveanu, *Opere*, vol. 16, p. 532.
** Ibid., dos. 2.549 (nr. ult.).

Cu toate acestea, situaţia teatrului sub raport administrativ era încă departe de a constitui o încurajare pentru tinerii entuziasmaţi care se devotaseră cu totul scenei. De exemplu, în cursul stagiunii 1894—95, numărul total al reprezentaţiilor Societăţii dramatice din Iaşi este abia de... 33! Trupele străine aflate în turneu dăduseră, în schimb, 80 de spectacole — deci mai mult decît dublu *. Faţă de această situaţie, Comitetul găseşte cu cale să arate că pentru viitoarea stagiune „care probabil va avea loc în noul teatru (clădirea actuală, inaugurată în 1896 — n. n.), după un studiu serios ce am făcut, am luat măsuri şi reforme menite a aduce îmbunătăţiri şi a scoate Teatrul Naţional din lîncezeala în care se găseşte". Cu toate acestea, în noiembrie 1896, pentru a se achita salariile actorilor, a fost nevoie de împrumuturi (3000 lei s-au luat de la bancherul Jurist, alţi 3000 de la Casa de economie a funcţionarilor, completîndu-se astfel partea cuvenită din subvenţii care erau neîndestulătoare) **.

O serie de măsuri binevenite se iau, în adevăr, înainte de inaugurarea noului local de teatru, în decembrie 1896. Într-un proces verbal încheiat la 25 iulie, se vorbeşte de numirea unui regizor cu 300 lei pe lună (în acest scop i se dă delegaţie lui Em. Manoliu să trateze cu Napoleone Borelli, fost actor în trupa lui Rossi), apoi de mărirea bugetului la venituri, prevăzîndu-se să se ajungă la 70 reprezentaţii pe stagiune, cu o medie serală la încasări de 600 lei, de angajarea unor gagişti noi, între care Ion Gr. Morţun şi C. Mărculescu. ***

Parte din aceste măsuri sînt realizate. De pildă, e perfectată angajarea lui Borelli care va aduce servicii reale teatrului. Problemele esenţiale legate de atragerea la spectacole a publicului larg — de care depinde în ultimă analiză şi succesul material şi cel moral al activităţii teatrale — rămîneau soluţionate numai în parte. Către aceasta năzuiesc

---

* A. S. Iaşi, Fd. T. N., dos. 113 bis.
** Ibid., dos. 156.
*** Ibid., dos. 113 bis.

și în scopul acesta își continuă acțiunea grupul actorilor tineri formați la școala lui Manolescu. Spre a atrage mase largi de spectatori la teatru, Aglae Pruteanu îndeplinește, de pildă, și sarcini care nu i se impuneau, dar la care răspunde cu dragoste. Dintr-un raport al directorului de scenă C. Ionescu (17 februarie 1896) aflăm că ea „în cursul stagiunii a scris — cu șeful orchestrei — muzica pentru *Cinel-Cinel, Rusaliile* și *Două orfeline* și că „s-a obligat să joace roluri ce nu erau în genul d-sale și în cel mai scurt timp posibil". Pentru strădaniile de mai sus i se acordă o gratificație de 100 lei „avînd în vedere serviciile reale ce le-a adus d-na Pruteanu prin zelul cît și prin talentul său" *. Cele două lucrări ale lui Alecsandri și melodrama *Două orfeline* puteau atrage populația modestă, tineretul și pe toți cei îndrăgostiți de ideea unui teatru larg accesibil. În consecință, artista, alături de alți colegi convinși de necesitatea contactului cît mai larg între actori și public, militează cu consecvență în scopul arătat. Era, în general, acum o atmosferă de entuziasm, de emulație artistică și, dincolo de toate animozitățile și de conflictele uneori inerente muncii intense de fiecare zi, aceasta constituia o premiză absolut necesară creației într-un domeniu unde contribuția tuturor are a se contopi într-un tot organic — spectacolul. Orizonturile luminoase ale artei adevărate — întrevăzute încă de la început de Aglae Pruteanu, erau mai ușor accesibile noii generații de actori. Munca și meritele fiecăruia urmau de aici înainte a-și afirma rezultatele menite a le crea tuturor locul cuvenit în istoria mișcării noastre teatrale.

Cît despre Aglae Pruteanu, trebuie să menționăm de la început că strînsa ei prietenie cu State Dragomir, mult comentată de obicei de amatorii anecdoticii plate și banale, își are originea în această aspirație comună a ambilor parteneri spre ideile

* A.S.I., Fd. T.N., dos. 89

și sentimentele înalte prilejuite de contemplarea și de crearea frumosului. Este cert că, în preajma lui Dragomir, Aglae Pruteanu a avut mereu impulsul perfecționării artistice, a sporit obișnuința de a examina critic orice moment și rostul fiecărei replici dintr-o piesă, în baza unei serioase documentări. State Dragomir avea o conversație vie, plăcută, care-i încînta pe cei din jurul lui. Și cum discuta cu predilecție probleme de teatru, văzute în lumina curentelor de idei și a teoriilor la zi din domeniul literaturii și psihologiei, al istoriei și al eticii sociale, e de la sine înțeles că obișnuita șuetă de culise era înlocuită de pasionante discuții la un înalt nivel intelectual.

E adevărat, de la un timp, această prietenie față de Dragomir și admirația reciprocă a devenit și o frînă în viața actriței, înăsprindu-i caracterul și ținînd-o pe loc, devotată exclusiv scenei din Iași, deși talentul ei o impunea alături de valorile mari ale teatrului epocii. Asupra acestui aspect vom reveni. Deocamdată ne oprim numai asupra luptei din primii ei ani de activitate, dusă alături de tineri din generații mai noi, luptă care a făcut-o să rupă cercul unei munci profesionale, oricum remarcabilă, însă cuminte, lipsită de zborul spre perspectivele cele mai înalte ale artei. Neliniștea care o caracteriza, sensibilitatea cu totul aparte, căutarea permanentă a expresiei simple și, tocmai de aceea, zguduitoare i-au adus satisfacția unor biruințe trăite din plin.

MATURITATEA ARTISTICĂ

SUCCESOARE A ARISTIZZEI ROMANESCU

La inaugurarea noului edificiu al Teatrului Naţional din Iaşi, în 1896, renumele Aglaei Pruteanu era bine stabilit. Jucase, în zece ani de carieră, numeroase roluri de răsunet şi comparaţia cu marele talent al Aristizzei Romanescu, revenea tot mai des în aprecierea succeselor protagonistei ieşene. Încă în 1893, comentînd spectacolul *Fîntîna Blanduziei* (în care State Dragomir apărea prima dată în Horaţiu), cronicarul ziarului „Evenimentul" scria: „vom remarca în primul loc jocul atît de mişcător prin duioşia sa cu care d-na Aglae Pruteanu a interpretat pe Geta. În unele părţi d-sa ne-a amintit pe Romaneasca".

Elogiile ziarelor erau de altfel consecvente şi unanime, fără să reprezinte atitudini de circumstanţă. În timp ce despre alţi interpreţi, chiar dintre cei mai valoroşi, cum era şi State Dragomir, se formulau uneori explicite rezerve critice, ceea ce dovedeşte seriozitatea comentatorilor[6], Aglae Pruteanu era considerată „mai presus de orice laudă". *

Trecînd în revistă rolurile interpretate de Aglae Pruteanu în primul ei deceniu de activitate, se impune constatarea că unele din succesele ei cele mai mari se datoresc grijii deosebite şi dragostei cu care, urmînd şi aci pilda Aristizzei Romanescu, artista înţelegea să contribuie la consolidarea valorilor dramaturgiei româneşti, la răspîndirea lor largă în

* „Evenimentul", 18 martie 1895.

rîndurile marelui public. Jucase astfel, din primii ani de teatru, roluri ca Geta din *Fîntîna Blanduziei*, Viorica din *Baba Hîrca*, Luluţa din piesele lui V. Alecsandri *Chiriţa în Iaşi* şi *Chiriţa în provincie*, Anca din *Despot Vodă* ş. a. Aceste roluri aveau afinitate cu sensibilitatea des manifestată a actriţei pentru creaţiile ce purtau amprenta artei naţionale şi promovau încrederea în valorile artei româneşti şi în virtuţile morale ale poporului. Unul dintre cei mai distinşi colegi ai artistei noastre, remarcabilul artist Petre Sturdza-Doria menţiona, mai tîrziu, în volumul său de *Amintiri*, impresia de neuitat pe care o lăsa în general jocul partenerei sale, însă într-un chip încă deosebit în piesele româneşti: „d-na Aglae Pruteanu în Viorica *(Baba Hîrca* — n. n.) cu duioşia jocului său făcea asupra tuturor o impresie atît de puternică, încît după atîţia şi atîţia ani nu se poate şterge" *. În acelaşi sens se pronunţă şi Mihail Sadoveanu care, enumerînd o serie de roluri în care o văzuse în anii tinereţii sale pe interpreta ieşeană, nu uită să citeze, alături de Ofelia, de Julieta şi de *Dama cu camelii*, pe Viorica din *Baba Hîrca*. El nota „în toate era încîntătoare". Mai mult: la un spectacol dat de celebra stea de pe atunci Judic, s-a jucat, pentru completarea programului, de către o trupă locală, cunoscuta piesă într-un act *Cinel-Cinel*, în care V. Alecsandri pleda pentru unirea ţărilor române — Moldova şi Muntenia. Cu acest prilej, deşi venise să urmărească o celebritate mondială, publicul rămîne atît de uimit de interpretarea Aglaei Pruteanu în *Cinel-Cinel* încît, prin aplauze şi ovaţiuni care nu mai conteneau, au făcut-o să revină de mai multe ori la rampă. „Evenimentul" cu data de 3 ianuarie 1896 consemnează: „D-na Pruteanu a cîntat atît de bine încît publicul a făcut-o să repete de trei ori aceeaşi bucată".

Dar în afară de piesele româneşti în interpretarea cărora se făcea simţită legătura strînsă a ac-

---

* Petre Sturdza, *Amintiri. Patruzeci de ani de teatru*, Buc. 1940.

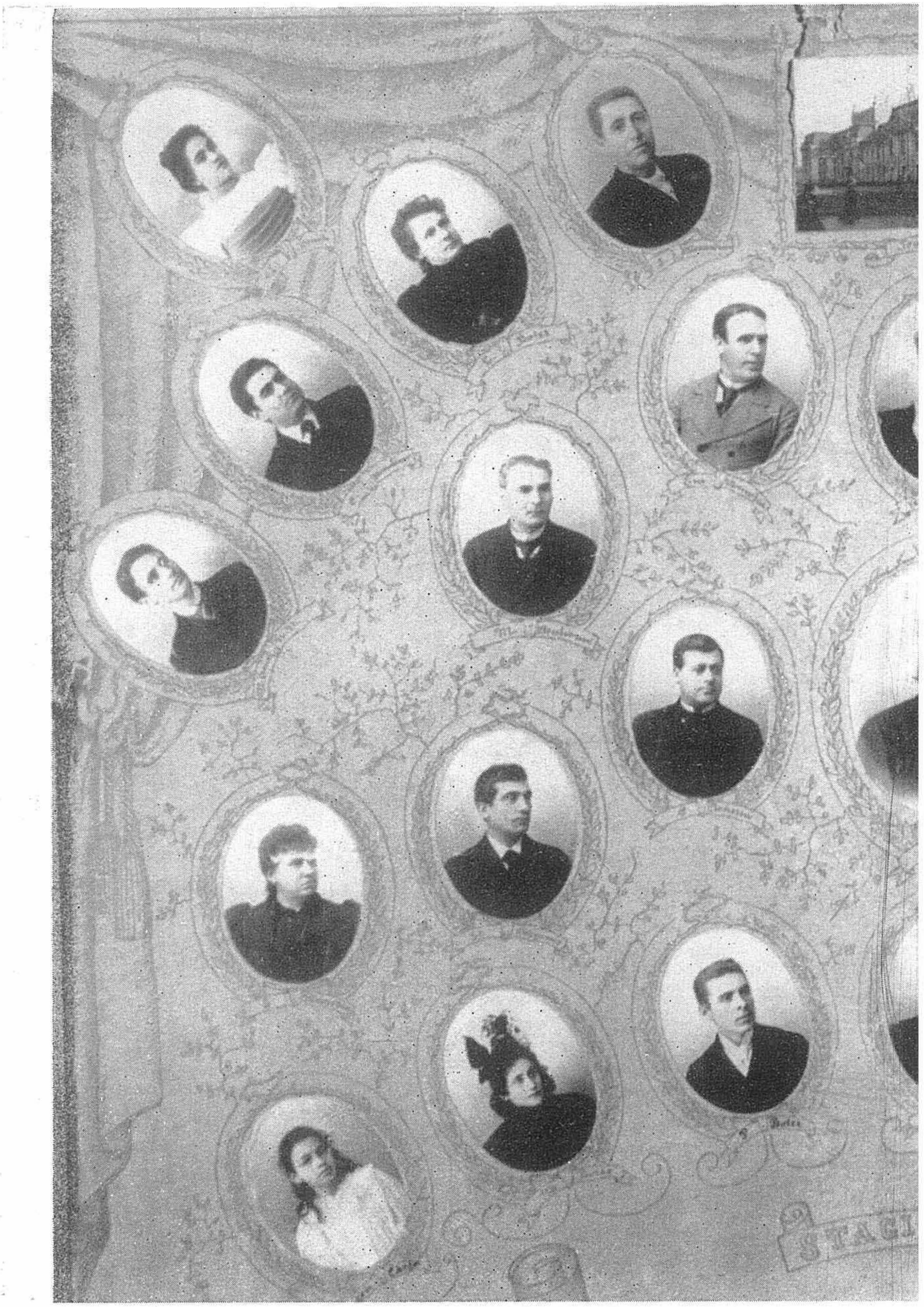
triței cu viața și simțirea poporului, ea devenise cunoscută și prin întruparea remarcabilă a unora din celebrele eroine ale teatrului universal. Amalia din *Hoții* și Luisa Miller din *Intrigă și iubire* de Schiller, Rosina din *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais, Angelica din *Bolnavul închipuit* de Molière, Regina din *Ruy-Blas* de Victor Hugo, Sonia din *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski și, mai ales, Ofelia din *Hamlet* de Shakespeare erau creații necontestate care dovedeau întinsa gamă a interpretei. Nefericitele eroine romantice sau spiritualele, șăgalnicele ingenue de comedie apăreau în ochii publicului ca niște chipuri a căror cizelare și a căror capacitate de a emoționa sincer, făcînd să vibreze coardele umane cele mai autentice, nu puteau fi explicate decît ca manifestări ale unui fenomen artistic neobișnuit. Sensibilitatea Aglaei Pruteanu era, în adevăr, prin naștere, neobișnuită. Răspunzînd solicitărilor unei inteligențe vii, pătrunzătoare și controlată de o experiență artistică bogată, ea s-a putut valorifica în creații actoricești unice. Pentru moment trebuie evidențiat faptul că rolurile celebre enumerate mai sus făceau parte, în majoritate, din repertoriul celeilalte mari figuri feminine a teatrului românesc : Aristizza Romanescu. Aglae Pruteanu vine din urmă și preia cu vigoare torța marii ei înaintașe, dezvoltînd o personalitate inedită, cu însușiri în mod diferit dozate și contopite.

Obligată de condițiile ei de viață să desfășoare o muncă intensă, jucînd la București și la Iași, sau în istovitoare turnee prin țară, predînd arta dramatică la Conservator, făcînd față unui cortegiu întreg de răutăți, dureri și dezamăgiri, Aristizza Romanescu se afla, la începutul secolului nostru, sleită de puteri. Curînd, în 1903, ea avea să se retragă oficial din teatru și — cu toate că a mai jucat și după aceea — își socotea cariera încheiată.

Fără să fi suferit mai puțin decît Aristizza, Aglae Pruteanu a fost, se pare, mai rezistentă, mai dîrză, așa că nu numai cei doisprezece ani diferență

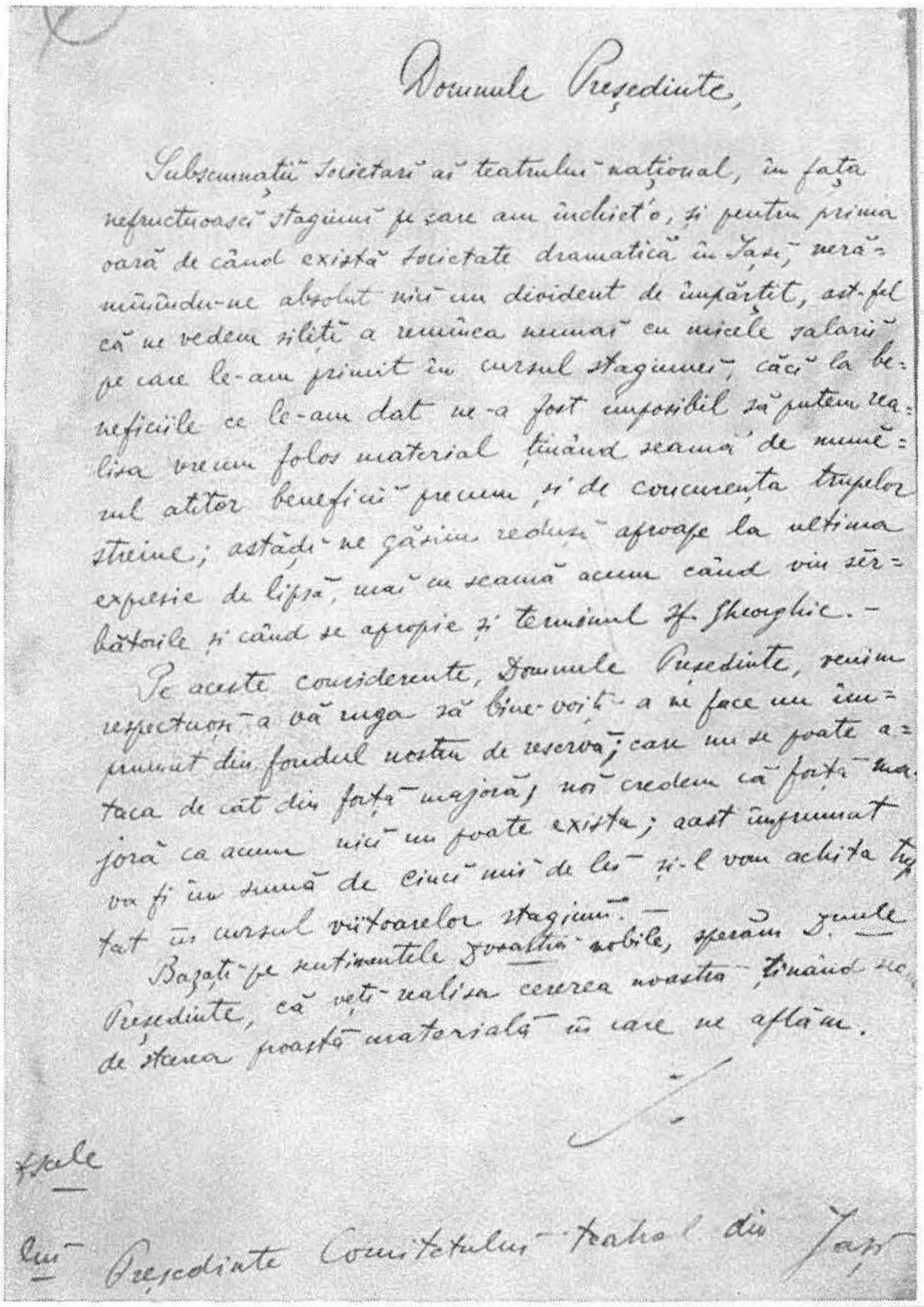


Aglae Pruteanu în Flameola
din *Martira* de J. Richepin





Colectivul Teatrului Național din Iași în stagiunea 1897 — 98
Printre actori: S. Mavrodin, State Dragomir, C. Ionescu, Napoleon Borelli, M. Popovici sen., Vl. Cuzinski, N. Profir, Petre Sturdza — Doria, M. Arceleanu, Em. Macovei, Verona Cuzinski, D. Constantinescu, Cîrjă etc.



Domnule Președinte,

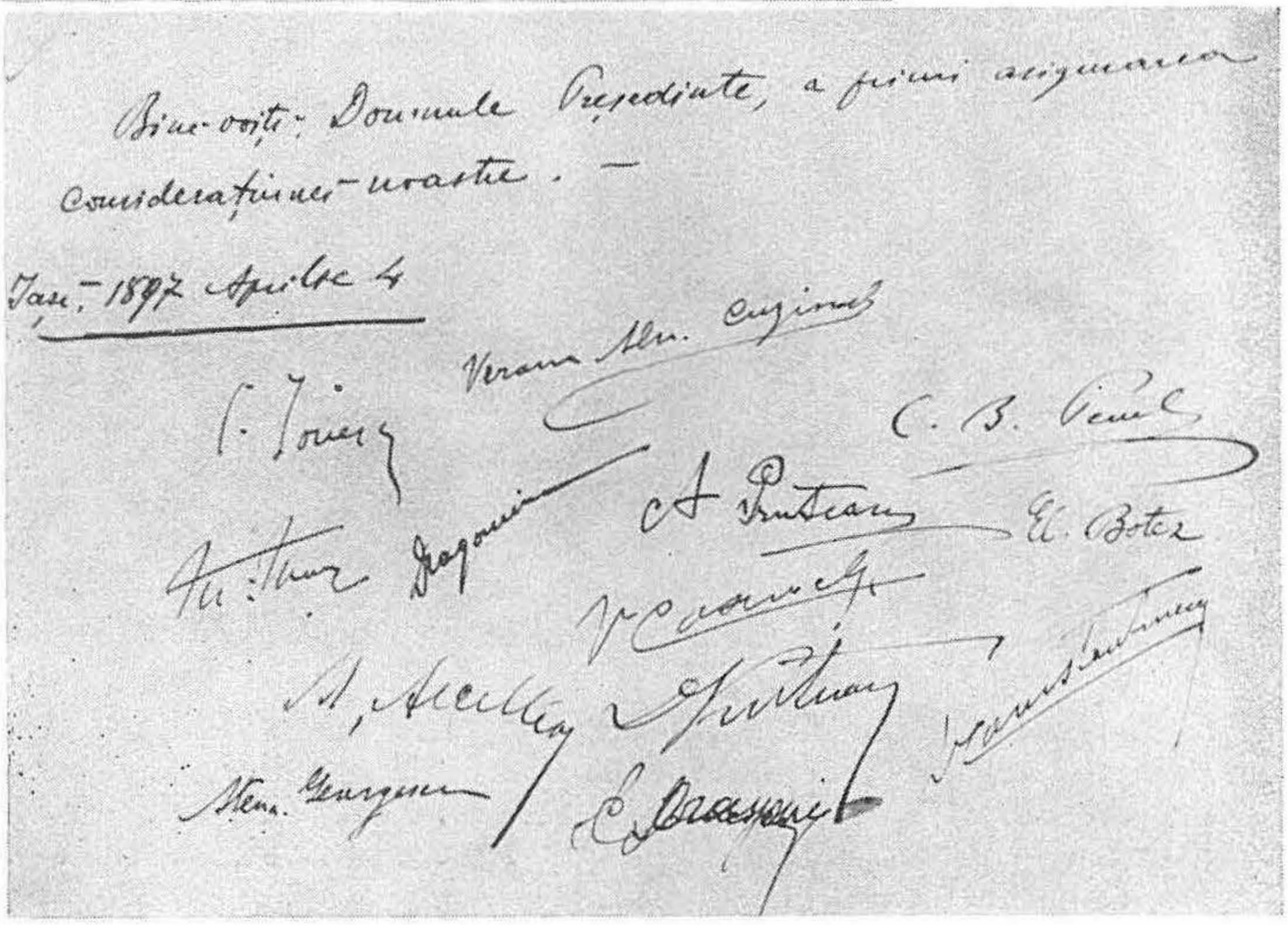
Subsemnații societari ai teatrului național, în fața nefructuoasei stagiuni pe care am închiet'o, și pentru prima oară de când există societate dramatică în Iași, nerămânându-ne absolut nici un divident de împărțit, ast-fel că ne vedem siliți a rămânea numai cu micele salarii pe care le-am primit în cursul stagiunei, căci la beneficiile ce le-am dat ne-a fost imposibil să putem realisa vreun folos material ținând seamă de numărul atâtor beneficii precum și de concurența trupelor streine; astădi ne găsim reduși aproape la ultima expresie de lipsă, mai cu seamă acum când vin sărbătorile și când se apropie și terminul Sf. Gheorghe.—

Pe aceste considerente, Domnule Președinte, venim respectuoși a vă ruga să bine-voiți a ne face un împrumut din fondul nostru de reservă, care nu se poate atacă de cât din forță majoră; noi credem că forță majoră ca acum nici nu poate exista; acest împrumut va fi în sumă de cinci mii de lei și-l vom achita tot în cursul viitoarelor stagiuni.—

Bazați pe sentimentele Domniei-voastre nobile, sperăm Domnule Președinte, că veți realisa cererea noastră, ținând seamă de starea proastă materială în care ne aflăm.

Sale

Dlui Președinte Comitetului teatral din Iași



Bine-voiți, Domnule Președinte, a primi asigurarea considerațiunei noastre.—

Iași, 1897 Aprilie 4

C. Ionescu [illegible] Alex. [illegible] C. B. [illegible] A. Pruteanu El. Botez [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Alex. Georgescu E. [illegible]

Cerere-memoriu de împrumut din fondul de rezervă, semnată de societarii Teatrului Național din Iași în stagiunea 1897 „în care ne-a fost imposibil să putem realiza vreun folos material ținînd seama de numărul atîtor beneficii și de concurența trupelor străine".

dintre ele explică apartenența artistei ieșene la o generație mai nouă, mai apropiată de epoca noastră.

Diferența de generație se face simțită, cum e și firesc, și în stilul de joc și în orizontul artistic al celor două mari interprete. Fără a diminua meritele Aristizzei, se pare că Aglae Pruteanu avea un simț al teatrului mai modern, mai discret și ancorat feluilui de a gîndi și a simți al poporului, într-o perioadă cînd Aristizza, obosită și întrucîtva deprimată de nedreptăți, încetase să lupte cu aceeași energie ca mai înainte. Marea parteneră a lui Grigore Manolescu rămăsese să se zbată singură, după moartea regretatului interpret, cu toate greutățile vieții de teatru.

Aglae Pruteanu s-a impus în chip definitiv ca o tragediană de mare forță, după ce a jucat rolul Ofeliei din *Hamlet*. Data de 2 februarie 1895, cînd trupa ieșeană a prezentat pentru întîia oară piesa lui Shakespeare, constituie un eveniment însemnat al vieții noastre artistice prin desăvîrșita creație a artistei, ca și prin valoarea de ansamblu a spectacolului (rolul titular îl juca State Dragomir). Piesa a rămas apoi vreme de două decenii în repertoriul teatrului din Iași, întrunind numeroase elemente menite să impună și să perpetueze școala realistă a generației care i-a urmat lui Gr. Manolescu și Aristizzei.

Cînd a jucat-o prima oară pe Ofelia, Aglae Pruteanu nu o văzuse încă pe Aristizza Romanescu în acest rol, așa că interpretarea sa nu s-a călăuzit după nici un model. Dîndu-și seama de importanța rolului, de exigențele lui ca resurse dramatice și de răspunderea ce-și asuma, dată fiind reputația ce și-o crease și pînă atunci, partenera lui Dragomir a ezitat la început. Membrii comitetului teatral au trebuit să depună multă stăruință pentru a-i risipi îndoielile, determinînd-o să studieze personajul.* Interpreta și-a dat seama că „trebuie să ai ceva din inocența și simplitatea sufletelor sincere pentru

---

* Cf. *Amintiri din teatru*, p. 104 ;

a putea reda ideea despre o asemenea fiinţă ideală", despre care fratele ei Laerte spune: „toate gîndurile negre, toate pasiunile infernului ea le preface în tot ce poate fi graţie şi duioşie". Pe linia aceasta de sinceritate şi duioşie, artista a dezvoltat armonios imaginea eroinei lui Shakespeare, adîncind trăirea *rolului* graţie neobişnuitei sale sensibilităţi. Nota tragică, gravă, se închega din surîsuri şi suavităţi, fără ostentaţie, fără nici un fel de crispare, datorită unei deosebite puteri de concentrare proprii numai talentelor cu totul excepţionale. Mai tîrziu, cu prilejul unei reluări a spectacolului, poetul G. Topîrceanu, care semna cronica dramatică în revista „Viaţa românească", avea să dea o imagine sugestivă despre interpretarea actriţei: „Iaşul trebuie să fie mîndru de această artistă în stil mare, care în *Hamlet* ne-a dat o Ofelie incomparabilă. I-am admirat cu deosebire glasul patetic, apoi graţia şi plasticitatea atitudinilor, pe care aş fi vrut să le văd eternizate pe pînză sau în marmură..." * Şi trebuie amintit că Topîrceanu, critic exigent şi pătrunzător, era deobicei zgîrcit în elogii, drămuindu-şi circumspect aprecierile.

În acea perioadă atmosfera artistică a Iaşului se datora, pe deoparte, ostenelilor societăţii dramatice, dar unui public, alcătuit din profesori, studenţi, institutori, funcţionari, care avea ocazia să compare reprezentaţiile trupei locale cu spectacolele celebrităţilor de faimă mondială. Multe din acestea cu ocazia turneelor în România, nu ocoleau niciodată Iaşul. La începutul carierei Aglaei Pruteanu şi în primii ani ai veacului nostru, au jucat la Iaşi artişti ca: Coquelin (care joacă la 20 şi 21 februarie 1892 *Le gendre de M. Poirier* de E. Augier), Agatha Bîrsescu (începînd din 1890 ea revine periodic în capitala Moldovei), apoi celebrul Ernesto Rossi (în noiembrie 1895 joacă în *Othello, Regele Lear, Hamlet* — această din urmă piesă fiind reprezentată cu concursul trupei ieşene).

---

* „Viaţa românească", nr. 2/1912.

Cu ocazia turneului lui Rossi, artiştii societăţii din Iaşi îi înmînează maestrului italian un album omagial. Din trupa lui Rossi făcea parte atunci şi Napoleone Borelli, el însuşi actor vestit, viitorul director de scenă al Teatrului Naţional din Iaşi, care susţinea rolul lui Iago din *Othello* *. Asistînd la reprezentaţiile lui Rossi, Aglae Pruteanu (care în acelaşi an interpretase rolul Ofeliei, jucat acum de artista Nencione din trupa italiană) este extrem de impresionată ; la *Regele Lear*, aşa cum ea însăşi povesteşte : „n-am mai putut sta locului, cu un fior m-am ridicat în picioare... şi apoi potolindu-mă cu încetul, am plîns cu *el* (cu interpretul) cînd, în chip sublim, făcea scena nebuniei, cîntînd încetinel ca un copil, legănat pe braţele curtenilor". Amănuntul acesta subliniază o dată mai mult rar întîlnita sensibilitate a artistei, aptă să recepteze şi să transmită stări sufleteşti într-un chip uluitor.

În afară de cei citaţi, viaţa artistică a Iaşului mai este animată în aceeaşi perioadă de prezenţa lui Coquelin-cadet (în decembrie 1895 acesta apărea în *Avarul)*, a lui M-lle Josset, care vine însoţită de Antoine (fondator al lui „Théâtre libre") şi de J. Coquelin, de aceea a marii comediene Réjane (în noiembrie 1897 joacă la Iaşi *M-me Sans-Gêne* şi *La Douloureuse)* sau de turneele lui Jane Hading (Théâtre Gymnase), a trupei Dorval, a trupei germane Lindemann, care prezintă mai multe piese de Ibsen — sau de concertul susţinut în 22 februarie 1902 de P. Sarasate. Pe lîngă numele celor de mai sus trebuie amintite şi concertele sau spectacolele artiştilor români de faimă mondială. Elena Theodorini (în stagiunea 1896—97) cîntă în *Carmen*, Nuovina (în 1898) în *Carmen* şi *Cavaleria rusticana*, Darclée, în *Traviata* şi *Faust* (în 1898). George Enescu revine în multe concerte.

În acelaşi timp, comunicarea cu viaţa artistică din Bucureşti era permanentă. Aristizza Romanescu,

---

* „Ecoul Moldovei", 23 nov. 1895.

Petre Liciu, C. Nottara ș.a. prezentau și la Iași principalele lor creații, în mod obișnuit, în fiecare toamnă și primăvară, jucînd cu societarii ieșeni.

În asemenea condițiuni, pentru a susține inevitabilele comparații, mai ales cu maeștrii străini, actorilor li se cerea să întrunească, pe cît era cu putință pentru fiecare gen, un maximum de calități: fizic adecvat, glas, dicțiune perfectă, sensibilitate, plastică, elegantă în mișcări ș.c. Pentru aceleași motive și selecționarea noilor cadre de actori se făcea cu cea mai mare severitate. În 1896, cu ocazia inaugurării noului local al teatrului, pentru completarea ansamblului se ține un concurs de artiști ce urmau a fi plătiți cu gaj fix (gagiști). Principalii artiști societari și membrii comitetului fac cu acest prilej în cataloagele de examen minuțioase observații asupra candidaților și caracterizări care pun în în evidență criteriile selecționării. În primul plan al atenției stăteau: dicția, naturalețea vorbirii, accentuările logice, înfățișarea. Uneori, pentru a înregistrase un succes cu acest rol, comparația cu marele maestru italian nu putea fi susținută.

Aglae Pruteanu a păstrat totdeauna o atitudine de condescendență față de celebritățile mai de mult consacrate, mai vîrstnice. În multe spectacole ale Aristizzei și ale Agathei Bîrsescu, ea primește să țină al doilea rol. În *Medeea* de Legouvé joacă de mai multe ori rolul Creusei, cu Agatha Bîrsescu și — cu ocazia turneului companiei Ventura, în 1895, cu Maria Vermont-Ventura. În *Miriam din Magdala,* piesă originală a ziaristului ieșean Spiru-Prasin, joacă rolul Herodiadei, tot cu Agatha Bîrsescu în rolul titular, ca și în *Magda* de Sudermann etc. Această linie de comportament subliniază modestia, coleğialitatea, respectul față de marile ei înaintașe. Nervozitatea din culise, irascibilitatea care o ducea cîteodată la ieșiri violente (a avut conflicte cu unii colegi, pe care, în fond îi stima, de exemplu cu C. B. Penel, cu Mihai Popovici-junior)

era numai un aspect al concentrării nervoase caracteristice şi premergătoare, de obicei, actului creator. Apreciind meritele artistei, înţelegîndu-i structura nervoasă labilă, care explică în parte şi tensiunea sufletească pe care o dăruia personajelor interpretate, unii membri ai Comitetului procedau cu mult tact (de pildă profesorul Fîntînaru) căutînd să aplaneze spre mulţumirea tuturor acest soi de conflicte. Au fost însă mai tîrziu şi unii care nu au înţeles-o.

Despre meritele artistice ale protagonistei ieşene, în această perioadă, cele mai cuprinzătoare şi mai precise relatări sînt acelea făcute de marele actor care a fost Petre Sturdza. Pătrunzător şi cultivat, dotat cu un simţ critic viu, unind sensibilitatea artistului cu ochiul tehnicianului şi al profesorului, acesta ne-a lăsat în amintirile sale preţioase amănunte despre actorii din epoca începuturilor sale.

Dintre toţi, în termenii cei mai elogioşi vorbeşte despre Aglae Pruteanu: „Am avut *norocul* (subl. ns.) să am parteneră în rolul d-nei Simerose (în piesa *Prietenul femeilor)* pe d-na Aglae Pruteanu, care a fost una din cele mai fine şi mai sensitive interprete ale rolului"; în rolul Luisei din piesa *Contesa de Lynières* interpreta pusese „o comoară de sensibilitate şi gingăşie. Cu timbrul său cald şi armonios, cu jocul său simplu, mişca pînă la lacrimi publicul, care o răsplătea cu nenumărate chemări şi aplauze" *.

Între aprecierile lui Petre Sturdza se află mai ales, o succintă caracterizare a Aristizzei Romanescu din care ţinînd seama şi de referirile asupra interpretărilor Aglaei Pruteanu, se pot deduce unele note diferenţiale ale specificului celor două artiste. *Tragedie şi comedie* de Johnson, piesă într-un act scrisă pentru Hélène Therrp... (conţine o) ...„foarte

---

* Petre Sturdza, *Amintiri* pp. 128 şi 96. Ed. Casei Şcoalelor. Buc. 1940.

puternică situaţie dramatică şi un rol foarte greu de femeie pe care numai o mare comediană, posedînd într-o egală măsură geniul comic şi tragic se poate încumeta să-l joace. *Aristizza era şi artista şi comediana cerută imperios de rolul pe care-l juca. Era uimitoare, deşi fără a ajunge culmile impresionante ale unei mari sensibilităţi artistice, reuşea prin virtuozitatea jocului ei, dacă nu să-şi emoţioneze, dar desigur să-şi entuziasmeze spectatorii'.* (p. 108, subl. ns.)

Aglae Pruteanu, în schimb, excela mai ales prin sensibilitatea ei cu totul neobişnuită. Aceea care era — ne informează tot Petre Sturdza — „una din cele mai fine şi mai sensitive interprete" în *Prietenul femeilor*, în *Ruy-Blas*, jucînd pe „duioasa regină a Spaniei trăia cu multă simţire poetică lipsa de iubire în care o lăsa blazatul ei soţ" (p. 143). În 1896— 1897, abordînd, pentru prima dată un rol de *femeie* (fără a părăsi ingenuele jucate cu strălucire pînă atunci), Aglae Pruteanu lăsa o impresie desăvîrşită. Era vorba de *Contesa Sarah* de George Ohnet, prima piesă repetată în noul teatru : „D-na Pruteanu — scrie acelaşi comentator — era admirabilă şi în concepţie şi în execuţia rolului său. În scena cu Severac, cînd îl ameninţă că se aruncă pe fereastră dacă pleacă, aplauze unanime izbucnesc la scenă deschisă. Cît nerv, ce natură bogat înzestrată, ce timbru dulce, ce gamă vocală întinsă, caldă şi posedînd toate tonurile, de la cele mai grave pînă la cele mai acute, cu care făcea să se cutremure săli întregi. Borelli (regizorul italian n.n.) sta şi o privea cu admiraţie, parcă nu-i venea să creadă că aici, în oraşul de provincie al unei ţărişoare, să dea peste o artistă atît de înzestrată, încît ar fi putut face cinste oricărei scene apusene. Şi mai ales temperamentul ei deosebit, profunzimea sufletească ce punea în jocul ei, îl entuziasmau pe bătrînul artist, care regăsea în mica actriţă română darurile reîn-

viate ale multora din marile lui partenere de altădată.

Cînd discuta cu ea vreun rol nou, niciodată nu stăruia asupra amănuntelor, ci se mărginea să indice liniile absolut generale ale rolului. Pe artiştii înzestraţi şi cu o puternică şi sigură intuitivitate — zicea el — cu un instinct dezvoltat pînă la superlativ, e o crimă să-i îmbîcseşti cu comentarii, cu studii speciale şi cu amănunte... Pune-i în cîteva cuvinte, în capul căii ce au de parcurs şi lasă-i în voia intuiţiei lor" *.

Şi aceste rînduri scot în relief incomparabila putere de pătrundere a actriţei în tainele sufleteşti ale diverselor personaje. Nu e mai puţin adevărat că Aglae întregea totdeauna datele intuitiv sesizate ale rolurilor cu analiza intelectuală atentă, întemeiată de cele mai multe ori pe o documentare la zi în diversele probleme de psihologie, etică, istorie.

Amintirile sale cuprind, de pildă, mai puţină anecdotică, mai puţine detalii privind viaţa personală, se disting însă prin paginile numeroase consacrate analizei celor mai de seamă roluri jucate. Sînt rînduri deosebit de importante pentru că ele concentrează o experienţă aptă să lumineze diverse aspecte legate de psihologia creaţiei actoriceşti. Subiecte ca : „Observaţii şi experienţe în artă", „Cum îmi învăţam rolul", „Psihologia artistului înainte de spectacol" ş.a. demonstrează predispoziţia analitică a actriţei, iar descrierile numeroase privind concepţia asupra unor roluri ca Ofelia, Julieta, Marchiza de Pompadour (din *Narcis*, de Brachvogel), Varia (din *Floarea de pădure* de Ostrovski), Desdemona, Luisa Miller etc. dovedesc utilizarea criteriului selectiv şi critic în munca artistică. E drept că pe parcursul acestor destăinuiri se simte ataşamentul interpretei pentru rolurile favorite, fiorul

* Petre Sturdza, *Amintiri*, p. 139, Ed. Casei Şcoalelor, Buc. 1940.

unor sentimente de care e încărcată imediat ce-şi evocă scenele cele mai impresionante. Distanţa între actor şi rol, examenul „la rece" al personajelor sînt înlocuite de pasiunea pe care o pune în discuţie. *Pregătirea intelectuală, izvorîtă din neastîmpărul* care o îndemna să cerceteze mereu, s-a dezvoltat în funcţie de problemele puse de fiecare nou rol, de cărţile pe care le avea la îndemînă de prietenia strînsă cu intelectualul de mare fineţe care a fost State Dragomir şi, fără îndoială, de îndrumările regizorului Napoleone Borelli.

Despre rolul acestuia din urmă în îndrumarea artiştilor ieşeni s-a vorbit în general prea puţin. Aglae Pruteanu are cuvinte elogioase, socotindu-l printre maeştrii ei în anii cînd Borelli a fost angajat regizor la Iaşi (1896—1903). Artistul italian a dat dovadă de mult ataşament şi de multă dragoste pentru teatrul din Iaşi. În scurt timp a învăţat românește şi a jucat în spectacolele Teatrului Naţional diverse roluri: Caporal Simon şi personaje din repertoriul shakespearean. Pe Hamlet l-a jucat în limba italiană, fiind mult apreciat de spectatori. Cu Aristizza Romanescu a jucat în *Fedora* (1899) şi în *Dama cu camelii*. Uneori, fostul tovarăş al lui Rossi presta şi servicii care nu intrau în obligaţiile lui, numai din devotament faţă de teatru. Astfel, în 1896 concepe şi execută singur decorurile piesei lui Alecsandri *Fîntîna Blanduziei*, lucrînd în „orele libere", fără nici o plată, primind în schimb „mulţumirile Comitetului". *

Borelli aducea „sprijinul sfaturilor şi experienţei lui de artist consumat într-o viaţă întreagă de teatru bun, într-un mediu artistic ca cel al lui Rossi... Aveam ce învăţa de la el, fiind el însuşi un foarte bun artist, om inteligent şi cu o cultură aleasă. Dar mai ales experienţa lui era preţioasă, pentru că trăise viaţa de teatru intensă a artistului care a co-

* A.S.I., Fd. T.N., dos. 2.620.

lindat toate țările Europei... Arta scenică nu mai avea secrete pentru dînsul... Borelli era un foarte bun regizor, pentru artiști însă, nu și pentru actorii care au pretenția să fie conduși la fiecare pas, ca niște automați. El dădea un sfat, făcea conturul rolului în linii generale, cînd era nevoie ; dar e bine de știut că artiștii care au putere de concepție (...) trebuie lăsați să-și compună singuri rolul..." *

În aceste notații ale Aglaei Pruteanu avem confirmarea aceluiași punct de vedere — evoluat — al regizorului Borelli, relatat și de Petre Sturdza, potrivit căruia rolul regizorului este de a stimula natura creatoare a actorului, nu de a o copleși, și cu atît mai puțin de a face din interpret un simplu executant docil, un imitator al indicațiilor „jucate" de coordonatorul spectacolului. Nu-i puțin lucru, ca, un artist de talia lui Petre Sturdza să afirme : „Mărturisesc cinstit că Borelli a fost pentru mine un revelator. Revelatorul propriilor mele calități pe care nu știam încă să le valorific. Lui i-am rămas recunoscător toată viața pentru succesele obținute în cariera mea, căci le datoresc mai ales sfaturilor și îndemnurilor lui, adevăratul și singurul meu profesor și maistru." **

Tocmai în lumina aceleiași sănătoase pedagogii artistice, fostul partener încercat al lui Rossi admiră intuiția artistică a marii interprete ieșene și caută s-o pună totdeauna în condiția de a-și concepe singură rolurile. Or, această preocupare, parte integrantă a actului creator, nu exclude ci, dimpotrivă, presupune, în afară de intuiție, și elaborarea *intelectuală* a personajului de către interpret. Pe lîngă intuiția ei indicibil de profundă și de exactă, pe lîngă sensibilitatea care făcea să vibreze sala întreagă numai la o șoaptă sau la o privire a sa, Aglae Pruteanu era înzestrată și cu un ascuțit spirit critic care o ajuta să selecționeze și să dozeze toate manifestările personajului interpretat, în funcție de

---

* Op. cit., p. 137.
** Op. cit., p. 137.

finalitatea lui artistică. Am insistat asupra acestei laturi importante în desfăşurarea procesului creator al actriţei, pentru că unii admiratori din dorinţa de a sublinia rarele calităţi native ale interpretei, erau dispuşi să considere că o actriţă atît de înzestrată s-a *putut dispensa* în pregătirea şi aprofundarea rolurilor, de cultură [7].

Marele ei talent ar fi fost incompatibil cu incultura şi cu lipsa preocupărilor teoretice. Cartea sa *Amintiri din teatru* scoate la iveală pregătirea intelectuală şi cultura ei generală. Activitatea literară (versuri publicate sub pseudonimul Geta, în 1898-1899, piese într-un act predate Teatrului Naţional în 1923), precum şi activitatea publicistică de mai tîrziu, mărturisirile unor prieteni care vorbesc de cărţile numeroase ce se găseau pretutindeni în camera ei, deschise, cu tartajele întoarse, cu file îndoite şi rînduri subliniate, însemnările făcute pe marginea textelor învăţate, dar mai presus de toate modul de a-şi compune rolurile cele mai dificile şi mai variate, atestate de realizările despre care s-a scris atîta, demonstrează fără putinţă de tăgadă consecvenţa unei adevărate pasiuni pentru studiu. Studiul literaturii, al psihologiei, istoriei şi celorlalte domenii, mai ales al acelora legate de problemele scenice, îi era familiar.

Munca uneori istovitoare pe care o depune Aglae Pruteanu, mai ales după inaugurarea noului teatru, nu-i lasă timp pentru o viaţă personală mai tihnită. [8]. Treptat, activitatea din teatru o absoarbe pînă într-atîta încît tot ce e în afară i se pare urît, meschin şi, adesea, dureros.

Ca şi înaintaşa ei, Aristizza Romanescu, artista ieşană avea să lupte pentru progresul teatrului românesc, în pofida condiţiilor de loc favorabile unei mişcări artistice înfloritoare. *„Aceeaşi muncă aspră şi grea, pe un teren arid, ne-a sfîşiat carnea şi sufletul, pentru a netezi calea altora, mai norocoşi şi mai favorizaţi de împrejurări prielnice şi fără multe osteneli. Eu şi Romaneasca, deşi ne întîlneam numai*

din cînd în cînd, sufletele noastre corespunzătoare... erau alese parcă de fatalitate pentru aceleași consecințe dezastruoase, din aceleași cauze inevitabile. Mă cutremur cînd mă gîndesc — scria Aglae Pruteanu în *Amintiri* — *avînd înaintea ochilor toată viața ei, începînd cu epoca de strălucire cînd am întîlnit-o întîi în teatru și sfîrșind acum în timpul refugiului la Iași* (unde Aristizza a și murit în 1918, n.n.) *cu cea mai amară și crudă suferință, aceea a uitării, a lipsurilor aproape, și a durerilor fizice și morale...*"

DOVEZI DE PREȚUIRE

Aglae Pruteanu a cunoscut și ea ca și Aristizza Romanescu și ca atîția actori români din trecut, lipsuri și suferințe deși primise răsplătirile maxime de care se putea bucura un artist în epoca atotputerniciei burghezo-moșierești.

Este semnificativ, între altele, că la inaugurarea impunătorului local în care funcționează și astăzi Teatrul Național din Iași, programul festiv, aprobat de primarul de pe atunci, care era de fapt un sprijinitor al artelor, el însuși un scriitor cunoscut — e vorba de Neculai Gane — cuprindea, pe lîngă piesele deschizătorilor de drumuri : C. Negruzzi *(Muza de la Burdujeni)*, V. Alecsandri *(Cinel-Cinel)*, și o scenă satirică la adresa acelei părți a publicului „care încurajează numai ce-i străin". * Era una din nenumăratele încercări de a se atrage atenția asupra importanței artei naționale. Aglae Pruteanu juca această piesă-manifest, împreună cu Petre Sturdza și State Dragomir. Tot atunci, artistul Rădulescu-Mariu, care a ocupat scurtă vreme postul

---

* „Evenimentul" — 3 dec. 1896. Sceneta era scrisă de N. Volenti și avea titlul : *„Teatrul Național"*.

de director de scenă (pînă la preluarea lui de către Borelli) cerea ca zilele de duminică şi sărbătorile, adică acelea în care publicul vine în număr mai mare la teatru, să fie rezervate exclusiv pentru reprezentarea pieselor scrise de autori români. În acest scop propune să se ceară de la Teatrul din Bucureşti, textul piesei *Sînziana şi Pepelea* şi muzica lui Ştefănescu. De asemenea — muzica lui Wachman pentru piesa Roza magică.*

Lupta aceasta intensă pentru desţelenirea terenului neprielnic dezvoltării artistice cerea sacrificiu şi se solda adesea cu dezamăgiri şi suferinţe fizice. La sfîrşitul stagiunii 1896—97, Aglae Pruteanu prezintă certificate medicale probînd că suferea de nevroză de natură artritică, şi i se acordă un ajutor de 300 lei pentru tratament la băile Strunga. În cererea adresată comitetului, artista arăta că la sfîrşitul stagiunii nu rămăsese nici un excedent spre a fi împărţit societarilor, iar leafa abia îi ajunsese pentru confecţionarea toaletelor necesitate de principalele roluri interpretate.

Dovezile de unanimă apreciere a meritelor interpretei devin tot mai numeroase în această perioadă. Astfel la 3 ian. 1897 cei trei membri ai Comitetului teatral din Iaşi încheie un proces-verbal consemnînd hotărîrea lor de „a se ruga de d. ministru al Cultelor şi Instrucţiunii Publice să însărcineze pe Doamna Aglae Pruteanu, artistă societară de cl. I, cu predarea lecţiunilor de declamaţie la Conservatorul din localitate, elevelor înscrise, rămînînd actualul profesor (M. Galino care, fiind bolnav, era suplinit de fostul premiant al clasei — Mihai Belador — decedat apoi şi acesta în februarie, acelaşi an — n.n.) numai pentru elevi." Intervenţia era făcută „cu încredinţarea că arta dramatică va cîştiga mult, cunoscută fiind doamna Aglae Pruteanu ca destoinică pentru însărcinarea indicată.'**

---

* A.S.I., Ed. T.N., dos. 143.
** A.S.I., Fd. T.N., dos. 113.

Rezultatul acestei propuneri nu se cunoaşte — probabil însă că nu i s-a dat urmare din motive de ordin bugetar. Plata unui al doilea profesor de artă teatrală apărea oficialilor vremii drept o risipă — mentalitate statornică după cum s-a văzut şi mai tîrziu cînd, după moartea artistului-profesor State Dragomir, catedra acestuia de la Conservator se desfiinţează, rămînînd în fiinţă numai aceea ocupată de poetul Mihai Codreanu.

Realizată sau nu, intenţia Comitetului teatral demonstrează, incontestabil, prestigiul artistic pe care şi-l crease Aglae Pruteanu.

O altă împrejurare, survenită după un an, vine să confirme acelaşi lucru. La 20 februarie 1898, cei trei membri ai Comitetului teatral, compozitorul şi dirijorul E. Caudella şi profesorii P. Fîntînaru şi A. Vizanti, decid să intervie la minister pentru „a acorda d-nei Aglae Pruteanu, artistă societară a teatrului, suma de 2500 lei care să-i permită a se perfecţiona în arta dramatică, în cursul vacanţei, asistînd la spectacole teatrale în străinătate şi audiind un curs de artă dramatică." Importantă este şi motivarea propunerii: „Această hotărîre o luăm convinşi fiind de priceperea, destoinicia şi devotamentul său pentru scenă." *

Pentru unii tineri, studiile în marile centre universitare constituiau, mai degrabă, pretextul unei vieţi de petreceri; pentru alţii, prilejul unor eforturi deosebite. Aprofundarea teoretică şi practică a multor discipline impunea neapărat contactul cu atmosfera intelectuală şi mişcarea artistică a marilor capitale europene. Dintre marii noştri artişti, C. Aristia, Millo, Galino, Gr. Manolescu şi Aristizza, P. Liciu, P. Sturdza, învăţaseră sau îşi completaseră cunoştinţele şi experienţa prin frecventarea unor celebri maeştri şi a spectacolelor diferite, în ţări de veche tradiţie artistică.

Propusă a pleca la Paris încă din februarie 1898, Aglae Pruteanu nu obţine stipendiul necesar decît

* A.S.I., Fd. T.N., dos. 189, Proces verbal nr. 622.

cu doi ani mai tîrziu, după cîteva reveniri ale Comitetului care avea nevoie, în vederea mandatării banilor din fondul Societăţii dramatice, de aprobarea ministerială. Nu obţine, însă, decît o singură mie de lei cu care rămîne în capitala Franţei timp de o lună, *vizitînd teatrele, Expoziţia internaţională din* acel an, luînd contact cu cercuri artistice reputate. Vede spectacolele Comediei franceze cu interpreţi ca : Lara, Worms, Bartet ş.a. Dintre piesele reprezentate aici, *Le monde ou l'on s'ennuie, Le Flibustier, L'ami Fritz, L'ami des femmes* erau bine cunoscute artistei române care jucase respectivele roluri principale pe scena ieşeană. În afară de perfecţiunea ansamblului şi de fineţea liniei fiecărui rol, jucat cu minuţioasă tehnică de renumiţi actori ai Comediei (fapt explicabil şi prin marele număr de spectacole dat cu fiecare piesă), o veritabilă emoţie trăieşte la teatrul „Porte St. Martin" unde, în Cyrano, marele Coquelin „era însăşi expresia spiritului francez." Impresionată de felul cum Coquelin realizase marea scenă a rolului în actul III, artista se ridică în picioare „ca electrizată." Interpretul îşi juca rolul pentru a 350-a oară, iar Sarah Bernardt în *L'aiglon* juca pentru a 300-a oară ! „Cu figura ei tragică, cu vocea de aur, cum era numită, rămîne de neuitat în mintea celor ce-au văzut-o."

Utilă, desigur, pentru îmbogăţirea experienţei, vizita la Paris a contribuit şi mai mult la autocunoaşterea actriţei, la definirea genului şi a locului pe care ea îl ocupa în mişcarea teatrală românească, prin comparaţie cu ceea ce realizau pe atunci marii actori francezi. Ea putea avea deci o măsură mai exactă a propriilor ei calităţi şi a meritelor colegilor de teatru. Şcoală, în înţelesul propriu al cuvîntului, Aglae Pruteanu nu a făcut acolo. Timpul pe care-l avusese la dispoziţie nu i-ar fi îngăduit aceasta. De altfel Aglae Pruteanu vizitase acest renumit centru de artă nu la începutul carierei, ci după aproape cincisprezece ani de activitate. Talentul ei se şle-

fuise, se aşezase, datorită atît marelui număr de roluri jucate, cît şi studiului atent şi contribuţiei valoroşilor ei profesori.

Marele număr de roluri pe care erau nevoiţi, pe atunci, să le joace artiştii români îi obliga la o activitate epuizantă [9], nu lipsită însă de unele rezultate pozitive în ceea ce priveşte dezvoltarea experienţei scenice. Şi Aglae Pruteanu avusese prilejul să-şi desfăşoare pînă atunci o întinsă gamă de posibilităţi, afirmîndu-se, cum s-a arătat, ca o interpretă de prima mărime, în faţa căreia pînă şi un deplin cunoscător ca Borelli rămînea înmărmurit de admiraţie.

Revenind acum la dovezile preţuirii de care se bucura artista, amintim că fusese aleasă încă din 1896 delegat financiar din partea artiştilor societari în Comitetul teatral, atribuţie pe care a îndeplinit-o conştiincios şi cu mare dragoste pentru progresul teatrului, fiind apoi reales㠄 de mai multe ori.

Apreciată de marele public ca şi de cunoscătorii de artă rafinaţi, Aglae Pruteanu se bucură în chip desebit, de exemplu, de prietenia familiei Giers „pe atunci consulul Rusiei la Iaşi, văr cu fostul ministru la Bucureşti" — cum ne informează Petre Sturdza. Mare amator de artă, consulul, îşi dă seama de calităţile excepţionale ale interpretei ieşene şi traduce special pentru ea piesa lui Ostrovski *Floarea de pădure*. De Giers şi soţia sa, fostă cîntăreaţă distinsă şi pianistă excelentă, s-au ocupat de-aproape de repetiţiile piesei. „Nu le păru rău — continuă acelaşi comentator menţionat mai sus — căci dacă restul interpretării fu mai mult sau mai puţin reuşit... *doamna Pruteanu însă îi răsplăti, cu talentul său, de toate lipsurile*" (op. cit. 161—162). Erau, firește, lipsuri inerente unui spectacol care pretindea redarea unei atmosfere specifice şi unor caractere adînc studiate de marele dramaturg rus..

În pofida succeselor, condiţiile de viaţă ale artistei devin din ce în ce mai apăsătoare şi satisfacţiile sufleteşti prilejuite de creaţiile scenice alternează mereu cu greutăţile, lipsurile de tot felul, care, pe lîngă nemulţumirile de ordin familial, şi pe lîngă consumul nervos cerut de o activitate mai mult decît intensă, îi înăspresc caracterul. Fondul ei sufletesc bun, umanitar, nu e întru nimic alterat, iar pasiunea cu care se dăruieşte scenei e cu atît mai mare cu cît sîcîitoarele necazuri mărunte ale vieţii de toate zilele o scîrbesc şi o izolează. În manifestările exterioare devine însă din ce în ce mai irascibilă, cu izbucniri violente faţă de răutăţile unor colegi (pe care de altfel îi preţuia, simţindu-se solidară cu ei, atunci cînd li se făcea o nedreptate).

Ruptura cu soţul ei, Dimitrie Pruteanu, îi agravează zbuciumul sufletesc. Pruteanu era un actor conştiincios, însă cu vederi prea rigide. Idealurile artistice ale soţului erau, în orice caz, subordonate existenţei liniştite pe care căuta s-o asigure căminului. Nimeni nu l-ar fi putut acuza pentru aceasta şi, în fond, probabil că — în planul vieţii de toate zilele — avea dreptate. Aglae însă simţea că se sufocă în această atmosferă căldicică — marile ei avînturi, arderea lăuntrică, elanul dăruirii în creaţie fiind incompatibile cu separarea netă (şi desigur, mai comodă) a vieţii personale de viaţa artistică. Mai tîrziu a deschis şi acţiune de divorţ şi şi-a reluat chiar numele de Theodoru, timp de cîteva stagiuni. Însă Dimitrie Pruteanu nu a consimţit la despărţirea legală, fie din orgoliu, fie din speranţa nemărturisită a unei eventuale concilieri. Pe de altă parte, numele Aglaei Pruteanu devenise atît de răspîndit, încît, în ciuda afişului, spectatorii nu-i spuneau altfel şi în cele din urmă artista renunţă să se mai opună acestor dovezi de popularitate.

Ea a păstrat totdeauna o atitudine delicată şi plină de discreţie în legătură cu amănuntele vieţii sale intime şi volumul *Amintiri din teatru*, poate fi,

și sub aspectul acesta, o pildă. Cît privește relațiile cu ceilalți colegi de teatru cu care a avut ciocniri — uneori inevitabile în cursul muncii încordate — nicăieri autoarea cărții citate nu dovedește patimă sau resentimente, nici chiar atunci cînd vorbește de Haralamb Lecca, autor al unor piese de oarecare răsunet în acea vreme și regizor de o absurdă și, adesea, inumană severitate.

Prietenia cu State Dragomir, actorul-profesor de filozofie, se explică în primul rînd prin afinitățile de ordin artistic. Deși boem, acesta era un intelectual de înaltă factură. Pasionantele sale discuții despre teatru aveau darul să-i fascineze pe cei din jur. Comunitatea de vederi și simpatia reciprocă i-au atras însă Aglaei Pruteanu dușmănia și ura adversarilor lui State Dragomir, om ambițios, totdeauna gata să dea replica meritată atunci cînd se considera ofensat.

Unele atitudini recalcitrante ale artistei se explică de cele mai multe ori prin contrarierea înaltei concepții despre misiunea artistului în general, a muncii și rolului său în societate. Totdeauna s-a simțit jignită de lipsa de considerație pe care nu puțini o manifestau pe-atunci slujitorilor devotați ai scenei naționale. Indignată de repertoriul frivol, degradant pentru un artist, însă pe placul publicului burghez, refuză, pe drept cuvînt, în noiembrie 1904, un rol de... biciclistă din piesa *Bărbații Leontinei.* *

Într-un rînd, admonestată în chip ofensator de un profesor universitar, care temporar ținea loc de director de scenă (după plecarea din țară a lui Borelli și după demisia lui H. Lecca), Aglae Pruteanu protestează. Pe cînd protestul său se dezbătea în comitet, „vinovata" care se pregătea să intre, auzi cum profesorul în cauză le insulta în bloc pe toate actrițele teatrului, folosind un epitet jignitor. Replica artistei a fost neașteptat de promptă și fermă, apărînd cu vehemență demnitatea

* A.S.I., Fd. T.N., dos. 562.

breslei actoriceşti, dar atrăgîndu-şi prin aceasta o suspendare pe timp de două luni (15 dec. 1909).*

Munca extenuantă [10], greutăţile materiale — explicabile în primul rînd prin obligaţia de a face faţă condiţiilor scenei, plătindu-şi singură costumele cerute în piesele moderne [11], nemulţumirile de ordin personal şi familial, toate aceste neajunsuri se suportă greu de o persoană cu constituţie nervoasă atît de sensibilă, cu reacţii imediate şi, cîteodată, prea vii. De aceea, uneori are stări de astenie care o fac să lipsească de la cîte o repetiţie şi bileţelele de scuză trimise în acest sens regizorilor devin tot mai frecvente. Nu totdeauna, însă, găseşte înţelegerea necesară, ba chiar dintr-un mărunt „patriotism" local (ori poate gîndindu-se la prestigiul şi la profitul material pe care artista îl aducea societăţii dramatice din Iaşi), preşedintele Comitetului teatral din 1907 — avocatul C. B. Penescu, o împiedică să joace la Bucureşti atunci cînd este solicitată.

În adevăr, faima Aglaei Pruteanu depăşise de mult limitele Iaşului şi ale celorlalte oraşe de provincie unde trupa ieşeană dădea reprezentaţii în turneu. Mulţi actori care-şi începuseră cariera pe scena Moldovei, erau acum angajaţi la Teatrul Naţional din Bucureşti. Dintre aceştia P. Liciu şi P. Sturdza — mai ales — aveau dese prilejuri de a regreta că marea lor parteneră nu se află alături de ei, pe prima scenă a ţării. Alţi artişti de frunte ai teatrului bucureştean : Aristizza Romanescu, C. Nottara, V. Leonescu ş.a. care de asemenea o cunoşteau de-aproape, şi jucaseră deseori alături de ea, nutreau gîndul de a aduce pe Aglae Pruteanu la Bucureşti.

Prilejul se ivi în februarie 1903, cu ocazia retragerii oficiale a Aristizzei Romanescu din teatru. În programul spectacolului alcătuit special, Aristizza prevede, în afară de piesele în care juca ea şi colegii Constanţa Demetriad, P. Sturdza, C. Nottara, I. Anestin, I. Niculescu, I. Livescu, V. Toneanu, N,

* Ibid., dos. 579 bis,

Soreanu ş.a. şi în afară de participarea unui cvartet instrumental în care cînta şi George Enescu, scena balconului din *Romeo şi Julieta* — interpretată de Aglae Pruteanu şi Aristide Demetriad. Acest moment figura chiar la începutul programului, dînd tonul festivităţii. Rolul şi scena aleasă de Aristizza erau de natură să aducă o mai largă consacrare a talentului Aglaei Pruteanu, unica în stare să preia locul celebrei partenere a lui Grigore Manolescu. De altfel lista actorilor care urmau să joace în spectacolul omagial fusese alcătuită în aşa fel, încît să înmănunchieze talentele cele mai remarcabile de la toate teatrele din ţară. Din Iaşi figura numai Aglae Pruteanu, iar de la Craiova, I. Anestin. Era, oricum, o dovadă de înaltă consideraţie. Totodată Aristizza Romanescu oficia o investire publică a succesoarei sale fireşti, impusă prin talentul ei unic şi prin munca plină de o pătimaşă dragoste pentru scenă.

Însă, cu puţin timp înainte de începerea spectacolului, sala a fost informată prin mici afişe tipărite special că scena balconului nu va putea fi văzută, deoarece preşedintele Comitetului teatral din Iaşi nu-i permisese Aglaei Pruteanu să joace la Bucureşti. O informaţie asemănătoare este publicată, după dorinţa Aristizzei, şi într-un ziar din Iaşi.[12]

În luna martie a aceluiaşi an, artista este invitată „să dea graţiosul ei concurs la beneficiul d-lui Leonescu, artist societar din Capitală. D-na Theodoru va juca pentru prima oară în Bucureşti rolul Desdemona.* Dar nu s-a putut deplasa nici atunci.

În schimb, la 25 februarie, fusese grandios sărbătorită la Iaşi de către marele public, de intelectualitatea universitară şi de presă, cu ocazia beneficiului ei dat cu tragedia lui Shakespeare *Antoniu şi Cleopatra* (traducerea lui I. Ghica). Revista „Carmen-Sylva“ condusă de istoricul A. D. Xenopol, tipăreşte un număr special, cu articole despre personalitatea artistică a sărbătoritei, scrise de poeţi, publicişti şi oameni de artă.** La finele spectaco-

---

* „Gazeta Moldovei“, 10 martie 1904.
** v. nr. 5/20 febr. 1903.

lului, în aplauzele nesfîrşite ale publicului, i se oferă un album omagial cu dedicaţii, versuri şi aprecieri scrise de : Eduard Caudella, A. D. Xenopol, Spiru Prasin, Giordano, A. Steuerman-Rodion, M. Codreanu, Gordon, V. Scîntee, C. Săteanu, Riria şi toţi artiştii Teatrului Naţional. *

Poetul Mihai Codreanu aprecia, în revista citată : „Cine a urmărit de-aproape dezvoltarea viguroşului talent dramatic al d-nei Aglae Teodoru, de la început pînă la deplina lui afirmare de astăzi, poate să spună fără teamă să greşească, să i se poată imputa vreo exagerare, că d-na Aglae Teodoru este o stea de întîia mărime pe cerul scenei româneşti... E un triumf răsărirea dintre culise a artistei, în orice rol, fie cît de mare... (calităţile artistei) au pe deasupra nimbului lor aureola largă a dragostei şi jertfei pentru «frumos» suprema între supremele virtuţi ale celor ce se dedau lipsitei de fericire la noi, cariere artistice în toate ramurile".

La fel avea să fie apreciată trei ani la rînd, de craioveni, cu ocazia spectacolelor pe care le va da cu trupa Teatrului Naţional de acolo, în timpul stagiunii. Adrese speciale din partea conducătorului scenei naţionale din Craiova, fostul cîntăreţ Gr. D. Gabrielescu, cer insistent Comitetului teatral din Iaşi să accepte deplasarea „celei mai distinse actriţe a Teatrului Naţional din Iaşi" pentru zilele de 10 şi 12 noiembrie 1903. După cîteva zile, cererea se repetă pentru încă două spectacole : la 20 şi 27 noiembrie, cu precizarea că e făcută *„spre a da satisfacţie cererii generale a publicului craiovean care-şi manifestă o admiraţie crescîndă pentru splendidele calităţi artistice ale d-nei Aglae Pruteanu."* Deşi preşedintele Comitetului ieşean, Kirilă, este mai întîi de acord cu această a doua invitaţie, în urmă revine asupra aprobării, astfel că spectacolele interpretei ieşene, la Craiova, au loc abia în ianuarie 1906, după o nouă solicitare a lui Gr. Gabrielescu, făcută în numele publicului craiovean *„care are cea mai*

* „Gazeta Moldovei", 24 febr. şi 3 martie 1903.

vie admirație pentru aceasta distinsă artistă a teatrului dv." *, și în adevăr, publicul o răsplătește triumfal pe interpreta din *Lumea în care ți se urăște*, *Fîntîna Blanduziei*, *La staul*, piese în care a jucat alături de C. Radovici, Demetrescu Dan, I. Anestin ș.a., apoi pentru Ofelia din *Hamlet* (unde juca împreună cu State Dragomir), *Narcis* de Brachvogel etc.

Dar, așa cum arătase și poetul Codreanu în articolul citat mai sus, cariera artistică presupunea pe atunci jertfe, fiind „lipsită de fericire."

În adevăr, pe cînd era astfel sărbătorită, prima societară a teatrului era nevoită să revină mereu cu cereri de împrumut sau de ajutoare pentru îngrijirea sănătății, și să dea spectacole în beneficiu, plătind totodată amenzile aplicate de regizori sau de membrii în Comitet, pe cît de aroganți, pe atît de nepăsători față de zbaterea zilnică a celor devotați artei. La 28 martie 1903, este nevoită să ceară aprobarea altui beneficiu „din cauza strîmtorării în care mă găsesc" mai ales că investițiile făcute pentru buna reușită a spectacolului *Antoniu și Cleopatra* o obligaseră să angajeze cheltuieli din încasările ulterioare. **

Toate aceste griji, ca și emoțiile încercate seară de seară îi întrețin starea de neliniște, de oboseală nervoasă, despre care am mai vorbit, încît, după multe nedrepte popriri asupra lefii și cheltuieli cerute de prezentarea demnă pe scenă, marea interpretă ajunge să se confeseze în chip impresionant: „(Rog) să binevoiți a dispune să mi se acorde cele necesare traiului zilnic, de care sînt absolut lipsită, deoarece, după cum știți, sînt amendată cu o sumă care dacă mi s-ar lua imediat mi-ar face imposibilă existența"... În ce privește unele absentări sporadice de la repetiții — interpreta explică: „sînt lipsuri provenite din pricina constituției mele debile, constituție care mă oprește uneori să stau în casă

---

* A.S.I., Fd. T.N., dos. 436, 445, 457, 458. A se vedea și în *Amintiri din teatru*, p. 177—178.

** A.S.I., Fd. T.N., dos. 328.

și pentru care nu pot aduce certificat medical, cum am adus pentru o lipsă mai îndelungată, ci numai să comunic regizorului, cum am făcut întotdeauna, fără ca prin aceasta să-mi fi neglijat îndatoririle mele în interpretarea rolurilor ce mi s-au încredințat." *

Cererea aceasta este impresionantă pentru că dezvăluie condițiile în care erau siliți să trăiască chiar cei mai valoroși artiști. Că vocația artei impune jertfe și că fără suferință nu-i posibil talentul, erau păreri axiomatice, pentru puternicii zilei, grijulii să le ofere creatorilor „climatul" propice... În afară de cheltuielile necesitate de costume, cheltuieli cu atît mai mari cu cît rolurile încredințate erau mai importante și mai numeroase și cu cît popularitatea actorului era mai largă, mai era și oboseala psihică de care nimeni nu voia să țină seama. Pentru a se prezenta în fața publicului, așa cum se cuvenea, artista noastră făcea adesea mari sacrificii spre a achita notele croitoreselor. Surmenajul îi impunea uneori cîte un scurt repaos, pentru care trebuia să mai plătească și amenzi.

Aglae Pruteanu avea o memorie și o putere de asimilare de-a dreptul uimitoare, însă lucrînd în ritmul impus de schimbarea afișului de 2—3 ori pe săptămînă — cine ar fi rezistat? Directori de scenă ca Haralamb Lecca și președinți sau membri ai comitetului teatral ca I. Kirilă și alții aveau adesea comportări inumane față de actori, obligîndu-i să înmagazineze roluri peste roluri, cu o repeziciune și o exactitate de automate, luînd absurde măsuri de „autoritate", chiar atunci cînd s-ar fi cerut înțelegere și respect pentru devotamentul artistic dus pînă la limitele puterilor. [13]

Ritmul de muncă, dar și umilințele, lipsurile sîcîitoare, despotismul celor din conducere, duc la ruinarea prematură a sănătății actorilor. Aflăm într-o încheiere (aprilie 1909) că actorii C. B. Penel și G. Cîrjă au o sănătate „cu totul zdruncinată" și „pentru liniștea conștiinței sale" (fariseică formulă!)

* Ibid. dos. 562, cererea din 25.IX.1904.

Comitetul teatral „a dispus numirea unei comisiuni medicale... spre a-şi da avizul dacă D-nul Penel mai poate juca pe scena Teatrului Naţional, fără să-şi compromită mai departe sănătatea şi rolurile ce ar avea de jucat. În ce priveşte pe D-l Cîrjă, vom aştepta avizul definitiv al d-lui dr. Marinescu." * În adevăr, multă vreme după aceasta, ilustrul neurolog îi îngrijeşte pe cei doi artişti ieşeni, cu Penel legînd chiar o afectuoasă prietenie. Totuşi, deşi vindecat, Penel nu mai rezista emoţiilor scenei şi — după o scurtă revenire la începutul directoratului Sadoveanu — se pensionează definitiv în 1912.

Aglae Pruteanu a avut, e drept, rezistenţă mai mare decît mulţi alţii, cu toate acestea sănătatea nu i-a rămas intactă. O constituţie debilă, o excitabilitate nervoasă puţin comună, şi în plus munca grea, ca şi lipsurile şi neplăcerile mărunte au lăsat urme adînci în felul de a fi al actriţei. Treptat a devenit mai iritabilă, mai puţin stăpînită în manifestări, cu o înfăţişare mereu preocupată, neliniştită, cu un zîmbet amar, cîteodată îndurerat, cîteodată ironic, muşcător. Toate acestea îi dădeau un aer obosit şi blazat — exclusiv însă în afara scenei, în culise, pe stradă, acasă. De aici ciocnirile cu unii camarazi de generaţie sau reacţiunea violentă la rarele — e drept — insolenţe ale începătorilor care, cu uşurătate, manifestau uneori o atitudine lipsită de respect faţă de instituţie şi faţă de munca artistică. [14]

Aceste ciocniri nu aveau totuşi gravitate şi niciodată interpreta nu a dovedit ranchiună sau ură chiar faţă de cei care au înţeles-o mai puţin. Am arătat că în cartea sa, *Amintiri*, Aglae Pruteanu vorbeşte cu obiectivitate şi cu o marcată nuanţă de dragoste colegială de toţi tovarăşii de teatru, de toate vîrstele, relevînd însă, cu un sentiment de tristeţe, condiţiile în care a fost nevoită să mun-

ceascâ : *„Cînd mă gîndesc şi mă uit în urmă la tot ce am jucat, mă ia groaza... şi mă întreb : cum e*

---

* A.S.I., Fd. T.N., 579 bis. La dosar se află şi scrisoarea de răspuns, în original, a prof. G. Marinescu.

posibil? Cum am fost în stare? Într-adevăr, să reziști ani de-a rîndul unei munci peste măsură, unde nervii și creierul sînt veșnic puși la contribuție, nu e nici ușor, nici fără pericol, și mă mir că am ajuns teafără așa cum mă găsesc în prezent." Munca aceasta însemna totuși unica ei rațiune și condiție de existență. Atunci cînd activitatea încetează, senzația de gol este inevitabilă : „*Golul din viața unui actor nu se poate umplea cu nimic care să echivaleze cu viața lui de pe scenă.*" Senzația aceasta devine cu atît mai dureroasă cu cît viața de pe scenă este sau a fost mai bogată, mai intensă și de un răsunet mai amplu.

Așa se explică, la urma urmei, dăruirea totală, pasionată, a Aglaei Pruteanu procesului de creație, dăruire dusă atît de departe, încît cu vremea, viața particulară o interesa din ce în ce mai puțin. De unde contradicția remarcată de Mihail Sadoveanu între felul cum apărea artista în culise și transfigurarea ei surprinzătoare începînd din momentul cînd făcea primul pas spre a intra în realitatea scenei — pentru ea cea mai vie. Tot aici își are originea dezinteresarea artistei, absența aspirațiilor proprii mentalității mic-burgheze. Modestia și relativa nepăsare față de aspectele mai mărunte ale existenței cotidiene erau reversul maximei concentrări creatoare. Scena rămînea unicul spațiu, unica realitate în care se simțea trăind cu intensitate. Și nu-i vorba de nici un fel de poză sau de afectare în modestia actriței, așa cum se întîlnește uneori la artiștii răsfățați de public. Simplitatea programului zilnic, ale cărui momente culminante erau repetiția și spectacolul, aspectul mai mult decît modest al locuințelor în care a stat pe rînd, cu chirie, lipsa oricărui anturaj și a preocupărilor de mondenitate — toate amănuntele de acest fel întăresc concluzia că viața personală a artistei era doar suportul necesar al existenței copleșitoare, intense, brăzdate de sentimente și de pasiuni mistuitoare pe care o trăia seară de seară, sub focurile rampei. Nici o urmă de searbăd orgoliu profesional nu a făcut-o vreodată să re-

nunțe la modestie și simplitate, cu toate că, așa cum am arătat și pînă aici, dovezile de atenție și de dragoste cu care era înconjurată nu i-au lipsit. Mulți autori și traducători de piese aveau, de pildă, grija să ceară ca rolurile principale feminine să fie jucate de Aglae Pruteanu. Așa au procedat, între alții, poetul Mihai Codreanu (traducător reputat al unor piese ca *Prințesa îndepărtată* de Ed. Rostand, *Martira* după J. Richepin, *Cyrano de Bergerac* etc.), viitor director al teatrului, și tot așa au procedat autori ca Spiru Prasin, Eugen Heroveanu, State Dragomir, Găvănescu, sau traducători ca Gh. Botez-Gordon, C. Săteanu și alții. Acesta din urmă, cunoscut publicist și militant democrat, scoțînd în relief modestia interpretei, scria despre Aglae Pruteanu în 1904 : (este) „o artistă în toată puterea cuvîntului, care poartă în suflet mîndria unor nobile și sfinte idealuri. Fără multe iluzii de a fi răsplătită pentru munca ce o desfășoară, ea n-a depășit niciodată marginile modestiei care o caracterizează. Aristizza Romanescu convinsă de talentul «Prutencii», a numit-o singura succesoare din țară și cu drept cuvînt, căci nu cunoaștem o alta care ar îngădui această moștenire." ★

„PENTRU CEI MICI ȘI MULȚI"

În adevăr, opiniile publicului și ale criticii sînt unanime în această privință. Cele cîteva rînduri care urmează fac parte dintr-un articol care ni s-a părut mai concludent (față de alte sute de cronici și aprecieri tipărite) prin aceea că autorul său, ziaristul Gheorghe Rîpeanu, încerca să schițeze o privire de sinteză, un profil artistic al protagonistei sărbătorite atunci (februarie 1903), în chip cu totul deosebit. „Rar s-a văzut — scrie Gh. Rîpeanu — nu numai în

★ *Între artiști*, revista „Arta", nr. 14/1904.

teatrul românesc, dar în cele mai mari centre artistice europene, o artistă cu variabilitate de organ, gest, mișcare, expresie, conform personajelor ce le trăiește pe scenă (...). Într-adevăr, cine a văzut-o apărînd în *Vodevilurile* lui Alecsandri, jucînd Lulu-țele și Mărioarele, apoi pe rînd în operete, ca în *Nitouche, unde artistele care au specialitatea aces-*tui soi de role au mult încă de învățat de la Aglae Teodoru ; ridicîndu-se la role de bufonerie comică ca acel din *La ofițerul stării civile* și abordînd pe rînd cu succese uimitoare rolele dramei moderne în care-i neîntrecută, de la *Ofelia, Julieta, Desdemona, Portia, Cleopatra* din Shakespeare și pînă la creațiunile ei mari artistice *Nora, Hedda Gabler* de Ibsen și *Janeta* din *Robe rouge*, nu se poate îndoi de cele spuse mai sus.

Caracteristica jocului ei e sinceritatea. Personajele pe care le interpretează rîd și plîng sincer, condiție pe care o cerea Gr. Manolescu, cel mai scînteietor luceafăr al scenei românești, Talma teatrului nostru". ★

Ziarele subliniază însă, în repetate rînduri, aceeași vinovată indiferență a publicului burghez față de valorile artei autohtone. Sălile erau, de multe ori, aproape goale, căci familiile avute, cu o educație cosmopolită, disprețuiau spectacolele trupelor românești. Pentru publicul din cartierele mărginașe, muncitorimea și micii meseriași, prețurile erau prea mari. Spectatorii consecvenți, care apreciau cu căldură talentele și sîrguința trupei locale, erau mai ales profesori, institutori, ofițeri, studenți, mici comercianți, tineret — un număr restrîns, care nu putea asigura săli pline, „Protipendada" nu putea fi de acord totdeauna nici cu piesele jucate. „Gazeta Moldovei", făcînd darea de seamă asupra spectacolului cu *Furtuna* de Ostrovski, după ce arată că e vorba de o piesă realistă și că „în general, toți scriitorii ruși se ocupă în special de clasa așa-zisă a

★ „Carmen-Sylva", Teatru-Muzică-Artele frumoase, Iași — nr. 5/1903.

„mujicilor" pentru următorul binecuvîntat motiv: „pătura de jos e cea mai asuprită, e ţinută într-o stare absolut incultă" — remarcă cu regret că sala a fost mai mult goală, deşi „artiştii au jucat cu foarte multă căldură şi viaţă. Rolurile studiate la perfecţie, costumele potrivite teatrului acţiunii, montarea de asemenea... D-na Aglae Theodoru, astăzi prima artistă a scenei noastre, a făcut o strălucită creaţie din rolul Katerinei. Cu talentu-i superior, Aglae Theodoru a izbutit — de altfel ca de obicei — să ne redea în chip minunat variile stări sufleteşti prin care trece eroina piesei lui Ostrovski, a izbutit să electrizeze (...) spectatorii cu fermecătorul şi bogatul său joc de scenă." Dar, scrie în continuare acelaşi cronicar, „se pare că un contract tacit s-a încheiat între boierii noştri — ca să le zic aşa — contra teatrului. Nu le place teatrul românesc nu pentru că nu se joacă bine piesele, nu pentru că preţurile sînt mai ridicate decît la café-chantant, dar pentru că actorii noştri «fac în româneşte declaraţii de amor», pentru că artistele nu ridică picioarele pînă la înălţimea tavanului, pentru că nu se reprezintă piese în care artiştii să iasă pe scenă în inexprimabili şi în fine pentru că dumnealor („boierii") au uitat o dată cu limba românească şi dragostea pentru instituţiile noastre artistice. Dacă comitetul teatral ar aduce cîteva franţuşte care să joace cancanul în antracte, desigur că haute-volée-ul nostru ar veni la teatru.[15]"

Remarca lipsei de gust şi de patriotism a publicului din aşa-numita societate înaltă revine des în comentariile ziarelor cu tendinţe democratice. Istoricul A. D. Xenopol întemeiază chiar o revistă de artă care îşi propune, în primul rînd, „sprijinirea intereselor teatrale româneşti", ignorate şi disprețuite *chiar de acei care-şi disprețuiesc şi limba, acei cu* educaţie înstrăinată, adecă cei bogaţi (care) de obicei au un gust falsificat şi cred că instrucţiunea

constă nu în faptul de a avea idei, ci în acela de a le rosti într-o franceză cît se poate de perfectă.

Se înţelege că, în fond, rolul educativ al teatrului nu avea să se împlinească prin participarea la spectacole a publicului cu educaţie cosmopolită. Pentru noi însă, sînt importante aceste mărturii prin aceea că ele atestă grelele condiţii în care s-a dezvoltat Teatrul Naţional, înconjurat de ostilitatea şi, în cel mai bun caz, de indiferenţa claselor dominante. Fără susţinerea materială şi fără un public larg, munca artiştilor se izbea de această duşmănie surdă şi, evident, sacrificiile acestora erau oricînd mai mari decît satisfacţiile. „Cîinii lui Leonidas“ [16] reprezentau pentru „rafinaţii“ cercurilor înalte o mai mare atracţie decît teatrul românesc.

Este explicabilă de aceea şi starea de dezgust şi de oboseală descurajantă a unei artiste de talia Aglaei Pruteanu care, cunoscîndu-şi forţele, era nevoită să facă adevărate corvezi în roluri care nu o interesau şi nici nu-i aduceau satisfacţii artistice sau efectuînd turnee obositoare. Era o stare de amărăciune, care cu vremea avea să se accentueze, contribuind la schimbarea treptată a firii artistei, ajungînd, către sfîrşitul vieţii, aşa cum ne relatează şi artistul poporului Miluţă Gheorghiu, la o atitudine de blazare.

Printre succese, viaţa de toate zilele se scurgea în adevăr monotonă, cu rare momente de veselie, cu mai multe prilejuri de întristare şi, mai ales, în condiţiile unei perpetue încordări. Nu era numai propria sa zbatere, era lupta unei întregi generaţii de artişti — în fond, lupta susţinătorilor ideii de teatru românesc, împotriva celor care tindeau şi atunci, ca şi odinioară, pe timpul lui Asachi, Millo sau Costache Caragiale, să-i înăbuşe răsunetul sau să-i falsifice mesajul. În amintirile sale, Aglae Pruteanu subliniază în repetate rînduri sforţarea depusă pentru a-i aduce la teatru pe cei „mici şi mulţi“, adică

publicul umil al cartierelor mărginaşe, tineretul, muncitorii. Ea, Dragomir, ca şi toţi ceilalţi colegi de teatru, au căutat să-şi facă datoria din plin *„păstrînd şi întemeind teatrul de astăzi."* Cu toţii au căutat să menţină un repertoriu stabil, de valoare, şi au militat pentru răspîndirea gustului şi a dragostei de teatru în marele public.

În această ordine de idei, merită menţionată propunerea stăruitoare a actorului C. B. Penel, coleg de generaţie al Aglaei Pruteanu, pentru ieftinirea locurilor la teatru. Argumentele aduse de Penel în favoarea acestei măsuri ţin de ideea popularizării largi a artei scenice, de cerinţele educaţiei artistice a maselor şi de imboldul pe care-l aduce interpreţilor o sală plină. [17]

În acelaşi scop — lărgirea cercurilor din care se recrutau spectatorii — Aglae Pruteanu şi alţi artişti, primesc să apară în public dîndu-şi concursul ori de cîte ori sînt solicitaţi, în scopuri de binefacere ori cu prilejuri festive. La 18 martie 1899 artista, alături de Aristizza, de Penel şi Momuleanu, ia parte activă la un festival artistic „în beneficiul orfanilor artistului I. Bursuc" (violoncelist de renume). Cu acelaşi prilej a ţinut să-şi dea contribuţia şi I. L. Caragiale, care a citit cîteva schiţe umoristice. *

Cu puţin înainte, în 14 ianuarie, Aglae Pruteanu participă ca interpretă la o reprezentaţie a societăţii „Cooperativa meseriaşilor" pentru un fond de binefacere. ** State Dragomir primeşte să spună versuri, în decembrie 1901, la o serbare a societăţii evreieşti „Neuschotz", dată în sala circului Sidoli. *** Acelaşi actor, care a frecventat, împreună cu Ibrăileanu, cercurile de studii socialiste, nu se sfiise să ia atitudine făţişă în sprijinul tinerilor artişti nedreptăţiţi de comitet, în anul 1895, prin scăderea sub limită a salariilor pe timpul celor 5 luni ale stagiunii (restul anului nu erau plătiţi). Co-

---

* Colecţia de *Programe,* T.N. Iaşi, pe 1898—99.
** A.S.I., Fd. T.N., dos. 223.
*** Ibid., dos. 317.

mitetul teatral, acuzîndu-i de insubordonare, îi concediază pe gagiştii în cauză, între care se afla şi viitorul mare artist Ion Morţun, făcînd şi o specificare ce se voia ironică : „Nu avem bani mai mulţi pentru talentul lor." Cum protestul celor concediaţi apăruse într-un ziar, State Dragomir preia singur, cavalereşte, răspunderea celor publicate — ceea ce-i atrage o amendă de 100 lei.

...ARTĂ PENTRU ...ARTĂ

În 1895 printr-o cerere scrisă de mîna lui D. Pruteanu, însă semnată de Aglae, artista cere un ajutor de boală de 600 lei „pentru a se curarisi la băi în străinătate, fiind bolnavă." Certificatul anexat, semnat de profesorul doctor Zamfirescu, precizează că era vorba de o afecţiune necesitînd o cură de „cel puţin două luni" la Franzesbad. Comitetul nu-i acordă însă decît abia a treia parte din suma solicitată. De altfel, Comitetele luau pe acea vreme hotărîri despotice. O actriţă fruntaşă, Luţa Botez, cerea în noiembrie 1893 să i se plătească cu anticipaţie chenzina, fiind grav bolnavă. Preşedintele nu aprobă însă, „cazul de boală gravă nefiind dovedit" ! Artistului societar Em. Manoliu, murindu-i o fetiţă, nu i se acordă 60 de lei avans din chenzină, aşa cum ceruse, pentru a face faţă cheltuielilor de înmormîntare — ci numai... 50 de lei. *

În anul 1897 murea Mihai Galino, fostul profesor şi sprijinitor al Aglaei Pruteanu, urmat la puţină vreme de Ghiţă Dumitrescu, un comedian de excepţională dotaţie. Galino abia împlinise 56 de ani, iar Ghiţă Dumitrescu avea mult mai puţin. Munca extenuantă şi condiţiile mizere de trai se repercutau, mai curînd sau mai tîrziu, asupra sănă-

* A.S.I., Fd T.N., dos. 53.

tăţii celor mai valoroşi artişti. Un angajat al teatrului, Gh. Dimitriu-Păuşeşti, adresează în octombrie 1902 o impresionantă cerere în care arată că fiind „retribuit cu 60 lei lunar, şi asta numai în timpul stagiunii, avînd încă de astă vară datorii la birt peste 120 lei, trebuind prin urmare a plăti lunar această datorie" ; trebuindu-i hrană şi întreţinere... „roagă să fie ajutat cu... 35 de lei" spre a-şi putea cumpăra un palton „de care am absolută nevoie, căci fiindu-mi frig mă pot îmbolnăvi şi prin aceasta mi-ar putea paraliza frecventarea regulată la teatru." * Cererea nu primeşte însă nici o rezolvare.

Desigur că ansamblul acestor condiţii nu era încurajator pentru cei devotaţi scenei. Aglae Pruteanu încearcă o justificată durere la moartea oricăruia dintre foştii ei parteneri. În cazul lui Dimitrie Pruteanu, fostul soţ, de care se separase, era normal ca suferinţa să fie mai accentuată. Scos la pensie în 1904 pentru caz de boală, împreună cu M. Arceleanu şi Luţa Botez, lui Dimitrie Pruteanu i se fixase o retribuţie lunară de 62,50 lei din care avea a-şi întreţine şi mama. La cîteva luni însă, actorul decedează, şi mama sa, rămasă fără nici un sprijin, se adresează Comitetului cu rugămintea de a i se stabili o pensie „măcar de 30 lei pe lună, fiind bătrînă şi bolnavă." ** Fosta soţie a lui Dimitrie Pruteanu o ajuta cu cît putea, deşi nici ea nu avea un venit satisfăcător, comparativ cu cerinţele vieţii şi ale scenei.

Tabloul acesta al existenţei actorilor în epoca de afirmare a Aglaei Pruteanu se dovedeşte sumbru. Protagonista noastră depune mult suflet, venind în ajutorul colegilor mai tineri sau mai vîrstnici. Joacă în spectacolele de beneficiu ale tuturor şi e mereu indignată de felul în care sînt lăsaţi, aproape în totală părăsire, actorii pensionaţi. Atitudinea aceasta de afirmare a demnităţii actorilor şi a dreptului lor la o viaţă omenească îi aduce de multe ori neplăceri.

---

* A.S.I., Fd. T.N., dos. 344.
** Ibid., dos. 399 şi 436.

Într-un rînd, e pedepsită cu o amendă de 20 lei, sub motiv că l-ar fi insultat pe secretarul teatrului, sancţiune aplicată împreună cu avertismentul : „pe viitor nu vom mai fi indulgenţi şi îi vom aplica cele mai aspre pedepse." Cei care făceau caz de „indulgenţă" faţă de ea, pun însă în lumină, ei înşişi, substratul iritării de care erau stăpîniţi. În adevăr, în aceeaşi zi cu amenda aplicată artistei, Comitetul afişează un „avertisment contra artiştilor care critică repertoriul, jocul actorilor şi administraţia teatrului." * „Administraţia" nu se-mpăca, este evident, cu amestecul actorilor în afacerile teatrale... acest lucru fiind exclusiv de „competenţa" funcţionarilor ori a primarului care-şi trimitea pe omul său de încredere să prezideze comitetul artistic. Un asemenea preşedinte de care am mai avut ocazia să amintim — este vorba de I. Kirilă — dovedeşte, pentru noi, cei de astăzi, o mentalitate nu numai curioasă, dar şi tipică dispreţului manifestat de clasele stăpînitoare de altădată faţă de munca artistică : artistul pensionar Em. Manoliu, fost societar de clasa I-a, apoi, ani de-a rîndul, bibliotecar al teatrului, jucase în stagiunea 1906—1907 în 15 spectacole, în piese reluate, unde avea creaţii de neînlocuit. Pentru această muncă suplimentară el cere să i se plătească, socotindu-se măcar 20 de lei de spectacol, din care să se stingă şi datoria ce o avea către Comitet. Preşedintele Kirilă respinge însă această cerere justificată şi — în acelaşi timp modestă — motivînd că „petiţionarul n-a fost obligat a juca, ci s-a oferit a mai apărea încă de cîteva ori pe scenă"**, ca şi cum pentru prezenţa sa în spectacol prestigiosul actor ar fi trebuit el să mulţumească teatrului şi nu invers. Doar artiştii trebuiau să facă „artă pentru artă", indiferent de condiţiile existente. Este vorba de aceeaşi epocă în care unui artist de adîncă vibraţie, care pusese în scenă în 1904, pentru prima oară în ţara noastră, *Azilul de noapte* de Maxim

---

* A.S.I., Fd. T.N., dos. 365.
** Ibid., dos. 458.



Aglae Pruteanu într-unul din rolurile dragi din tinereţe (indicaţia de pe verso nu se prea potriveşte cu costumaţia şi bijuteriile: *Julieta* — de altfel, într-o vreme în care costumele se făceau după gustul şi mai ales după punga interpreţilor, era greu să se ţină cont de epoca în care se petrecea acţiunea şi de datele personajelor.)



State Dragomir — Armand Duval



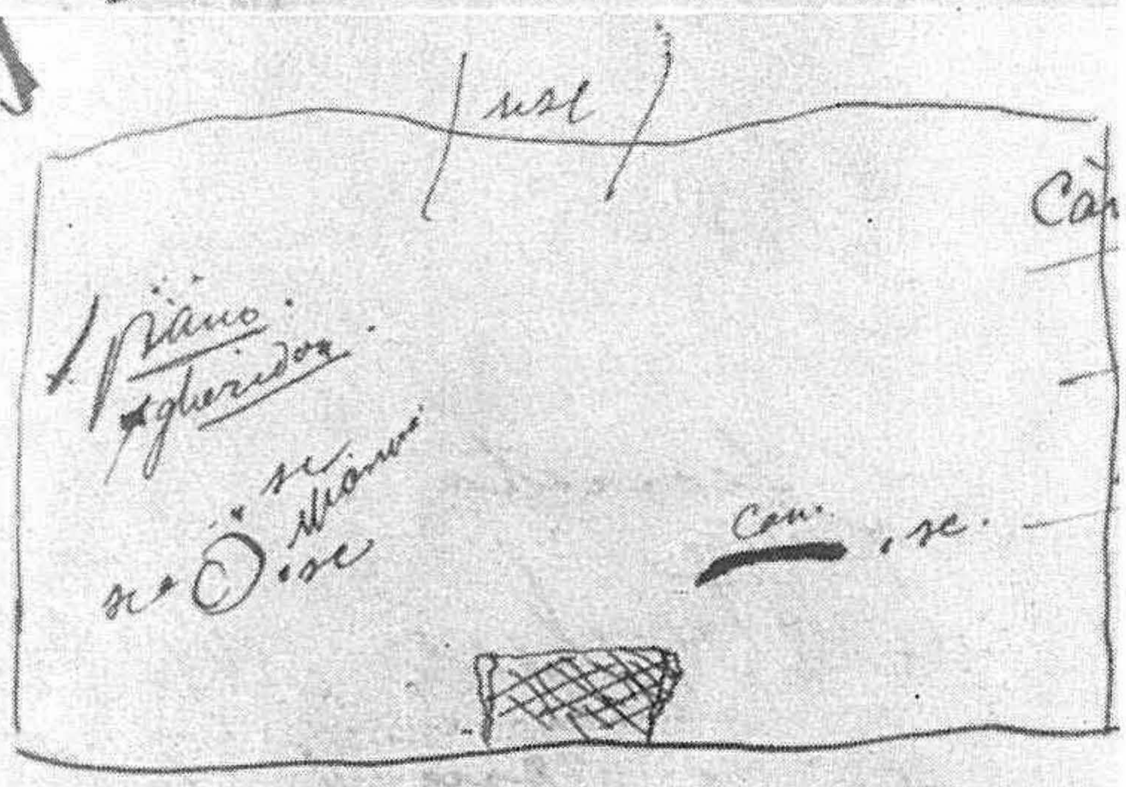
Aglae Pruteanu — Marguerite Gauthier în *Dama cu camelii*

Proprietatea bibliotecii
Teatrului Național Iași
Inv. 2751

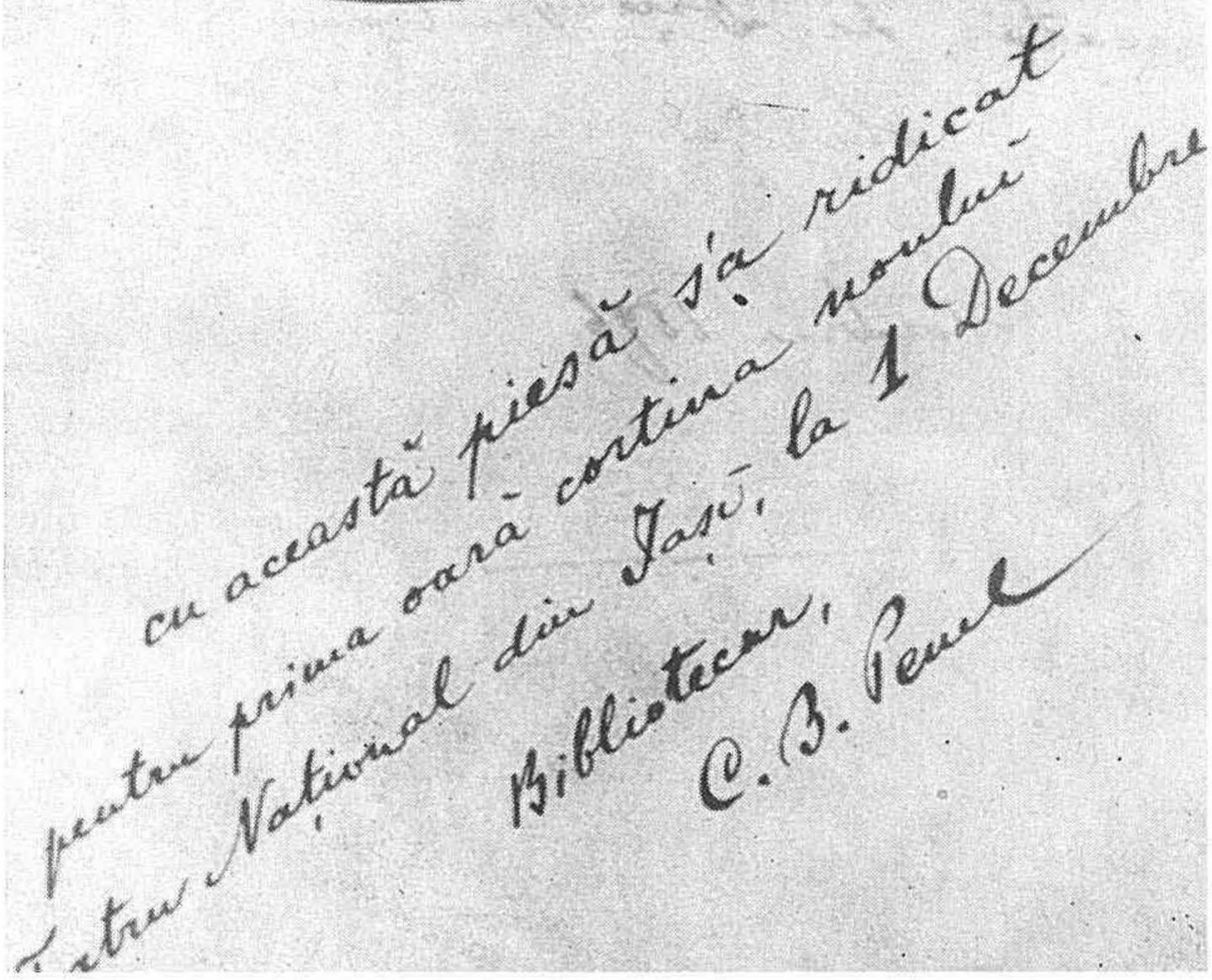
De N. Volenti.

Pentru inaugurarea teatrului nou,
Jucata:
„Deschiderea Teatrului Național"
jucată de D-na Pruteanu, D-nii D
și Sturdza.

27 Octombrie 1896.



O foaie din „caietul de regie" a lui State Dragomir la sceneta *Deschiderea Teatrului Național*, care s-a jucat în octombrie 1869 cu A. Pruteanu, S. Dragomir și P. Sturdza.



Pe contrapagină o mențiune a actorului C.B. Penel, pe atunci bibliotecar și... „o schiță de mizascenă"

Gorki, jucînd şi rolul lui Luca, i se drămuiau cu severitate zilele de concediu, deşi prezentase certificat medical că suferea de tuberculoză cu hemoptizii ! — actorul Al. Rădulescu-Mariu, societar clasa I, pentru a cărui înmormîntare Comitetul acordă, după nu mai puţin de un an, la 21 august 1907, un ajutor de... 150 lei. * În aceeaşi vară se stinsese şi marele interpret al Chiriţei (continuator al lui Millo), Mihai Arceleanu, care fusese şi un desăvîrşit interpret al lui Trahanache, al jupînului Dumitrache-Titircă şi al lui Conu Leonida, creaţii cizelate chiar sub îndrumarea lui Caragiale şi admirate de scriitor fără rezerve. După moartea soţului, văduva acestui mare interpret de tipuri din dramaturgia naţională, ca să se poată întreţine, oferă spre vînzare teatrului 28 de texte — piese care aparţinuseră artistului, pentru suma globală de 40 lei. Între ele se aflau : *Chiriţa, Baba Hîrca, Lipitorile* (cu muzica originală), *Apele de la Văcăreşti* (tot cu muzica originală a lui Wachman). Dar în urma avizului dat de Haralamb Lecca, piesele de mai sus „nefiind în vederile noastre", se refuză cumpărarea acestor mărturii ale activităţii unui artist care fusese unul din stîlpii teatrului ieşean, şi Luxiţa Arceleanu este nevoită să accepte, în cele din urmă, un post de controloare la intrarea în sala de spectacole, fiind plătită cu 2 lei pe seară... ** Asemenea posturi au fost obligate a primi, pentru a-şi completa pensia, fostele fruntaşe ale scenei, Elena Lascu-Evolski (soţia actorului Evolski, participant la acţiunea unionistă din preajma lui 1859) şi Elena (Luţa) Botez, iar văduvei lui Al. Rădulescu-Mariu, avînd şi trei copii minori, i se acordă o pensie de 35 lei şi 75 bani ! Medicul teatrului din Iaşi, Dr. Possa, anunţa direcţia de scenă că „Dl. Cîrjă (actorul G. Cîrjă, care începuse teatrul sub îndrumarea lui Gr. Manolescu) se află din nou într-o stare de neurastenie care trebuie îndată înlăturată prin repaos absolut şi tratament", iar C. B. Penel, bolnav grav de nervi, se afla în cura prof. G. Ma-

---

* A.S.I., Fd. T.N., dos. 495.
** Ibid., dos. 540 şi 482.

rinescu, după ce Dr. Possa arătase în referatul său că „nu se poate preciza exact dacă... Dl. Penel va fi în stare a mai sui planşele scenei" în urma efortu-rilor supraomeneşti depuse şi a emoţiilor cauzate de înlăturarea sufleorului (măsură dictată de H. Lecca.) * Pînă şi Anicuţa Cîrjă, tînără actriţă de mare talent, ** suferă de „neurastenie avansată", cerînd concediu.

La toate aceste suferinţe şi dovezi ale ingrati-tudinii epocii s-ar cuveni să mai adăugăm şi neplăcerile cauzate de frecventele sechestre apli-cate actorilor pentru diferite impozite, reprezen-taţii date în provincie, pentru costume şi uneori chiar pentru mobilierul închiriat cu ocazia turneelor în diferite oraşe. Nu mai insistăm însă, pentru că şi aşa exemplele date pînă aici sînt, credem, elocvente în ceea ce priveşte poziţia şi consideraţia artiştilor în trecut.

Este, firește, greu să învingi convoiul atîtor ne-dreptăţi, umilinţe, lipsuri materiale, şi să rămîi totuşi plin de optimism şi cu o putere de muncă intactă. Aglae Pruteanu se numără printre firile cele mai în-zestrate, care au rezistat cu eroism pe poziţiile îna-intate. Sacrificiile însă lasă urme. Sănătatea artistei s-a resimţit în urma atîtor încercări, caracterul i s-a înăsprit şi mai mult, dar elanul şi forţa de a se dărui scenei au rămas neştirbite. Ea joacă în beneficiul colegilor şi se bucură de stima lor. De pildă, în 1904 joacă pe Rozina din *Bărbierul din Sevilla* în be-neficiul lui M. Arceleanu, — găseşte timp să-şi dea concursul la diferite serbări şi festivaluri, popu-larizînd activitatea teatrului, apare în spectacolele oficiale, în 3—4 piese diferite pe săptămînă, repe-tînd în acelaşi timp alte cîteva, jucînd în zilele li-bere în provincie, contribuind la succesul unor ma-nifestări culturale deosebite etc. În 1901 joacă mai multe spectacole la Huşi, împrumutînd costume de

---

* A.S.I., Fd. T.N., dos. 574, 520, 571, 530.

** Anicuţa Cîrjă era fiica actorului G. Cîrjă. Talent pre-coce, făcuse parte, ca copil, din trupa de turneu a lui Gr. Ma-nolescu la Viena.

la teatru, apare în fața spectatorilor la Roman, apoi în orașul natal, la Vaslui, și în general, în fiecare primăvară, după ce termina seria beneficiilor, colinda orașele și tîrgurile moldovenești, în tovărășia lui State Dragomir și a altor colegi, prezentînd cele mai valoroase piese din repertoriul său. *

În 1904, cu ocazia împlinirii a patru sute de ani de la moartea lui Ștefan cel Mare, State Dragomir prezintă Comitetului o piesă dedicată marelui domnitor. Respinsă de președintele Penescu, lucrarea este jucată cu brio, în sala „Sidoli", de autor, alături de Aglae Pruteanu și de alți colegi din teatru care și-au oferit serviciile necondiționat. ** Interpreta Mariei-Voichița a socotit acest rol drept un succes pe care l-a reluat și mai tîrziu, în 1909. La 14 iunie 1908 recită versuri la o serbare a asociației „Medico-farmaceutice" care-i ceruse concursul, participă apoi la diverse serbări școlare, îndrumînd elevii și interpretînd rolurile dificile pentru amatori, punînd în această activitate entuziasm, dragoste, putere de muncă.

Publicul devotat îi răsplătea cum se cuvine munca și talentul și acestea au rămas, pînă la sfîrșit, singurele satisfacții veritabile ale artistei. Materialiceste nu a ajuns niciodată să împlinească cerințele unui trai mai constant echilibrat. Cauza era, printre altele, rentabilitatea mică a Societății dramatice care, în unii ani, nici nu avea ce să împartă drept beneficii societarilor. Dintr-o dare de seamă pe 1908-1909, aflăm că se jucaseră în acea stagiune 37 piese, totalizînd numai 52 spectacole! Ansamblurile în turneu la Iași dăduseră în schimb 70 de spectacole. Din 22.000 de spectatori la reprezentațiile Societății dramatice, numai 16.000 intraseră cu bilet plătit; restul de 6.000 reprezentau bilete oficiale sau de favoare. Acest favoritism era un abuz greu de su-

---

* Actrița pensionară Lucia Popescu ne-a relatat amănunte dintr-un turneu triumfal la care a participat, alături de neîntrecuta maestră, în 1912, în principalele orașe ale țării.

** Arh. Statului Iași, Fd. T.N., dos. 394.

portat pentru actori *. Cifra de 22 mii de spectatori demonstrează că teatrul avea încă un public restrîns. Spectacolele în care juca Aglae Pruteanu aduceau reţetele cele mai mari, ceea ce arată popularitatea artistei.

Încrederea şi stima colegilor se manifestă din nou cînd, în aprilie, este releasă membru în comitet. Dar indiferenţa şi chiar ostilitatea surdă a oficialităţilor pentru un teatru cu o mare putere de influenţare a maselor — constituiau bariere greu de înlăturat. Artista simte că Iaşul, oraş cu cercuri sociale mai închise, cu unele elanuri generoase repede înăbuşite de prejudecăţile de castă sau de culisele politicianismului burghez, devenise o frînă în calea afirmării ei scenice. Totuşi, devotată tradiţiilor teatrului de aci, legată de familie, apropiată de climatul intelectual al oraşului, prietenă de idei şi de visuri creatoare a bizarului dar consecventului ei partener State Dragomir, artista a refuzat să părăsească oraşul amintirilor romantice, al relicvelor unui trecut glorios şi al începuturilor ei artistice. Este greu de afirmat dacă a făcut bine sau nu rămînînd fidelă Iaşului. S-a gîndit probabil şi la faptul că, depărtată de locurile obîrşiei ei, ar fi trebuit să înceapă de la capăt aceeaşi luptă. Bucureştii, în afară de un public mai numeros, nu putea oferi condiţii superioare de creaţie. Evadarea din oraşul unde cunoscuse atîtea greutăţi — dar şi cele mai mari succese — nu putea echivala cu evadarea din condiţiile generale în care se zbăteau artiştii români în condiţiile de atunci.

Atitudinea demnă a artistei rămîne pilduitoare şi cu tot stilul pompos — de altfel în nota vremii — poate că ziaristul N. Maxim, care semna o caldă elogiere a Aglaei Pruteanu, nu greşea afirmînd: „O bucată de gheaţă se topeşte în apă, pe cînd diamantul rămîne limpede în orice lichid l-am pune. Aglae Theodoru a trăit în Iaşi... Iaşul care preferă un spectacol de saltimbanci sau operetă parodiată

* Arh. St. Iaşi, Fd. T.N., dos. 578.

de provincie, înaintea unei comedii spirituale jucate de fruntaşii scenei noastre ; nu e puţin lucru pentru un artist să-şi ducă traiul într-un asemenea centru. Rareori în ţesătura intimă a unui suflet de artist s-a întrunit o mai variată complexitate de nuanţe şi de sentimente, de sensibilităţi şi de gingăşii, de farmec şi de poezie ; rareori un talent a avut manifestări mai varii şi mai sublime. Niciodată glasul unei Juliete nu a rostit mai dulce şi mai armonios, din balconul împodobit cu ghirlănzi, acel cuvînt magic care e sinteza celei mai aprinse şi mai profunde sentimentalităţi : Romeo ! (...) Pentru noi ieşenii, d-na Theodoru mai are o calitate care ni-e tot atît de scumpă ca şi artista pe care o venerăm. D-na Theodoru a iubit Iaşul şi a înfrînt toate neajunsurile ce le pune în calea unui artist acest oraş ce-şi preţuieşte atît de puţin podoabele ce le posedă. I s-au oferit în capitală angajamente strălucite şi situaţii demne de puterea talentului său şi cu toate acestea D-na Theodoru a rămas în Iaşi, pentru că i-a fost drag acest colţ tihnit şi ingrat al ţării românești..." ★

★ „Gazeta Moldovei", 2 febr. 1904.

APOGEUL CARIEREI

Personalitatea artistică a interpretei ieşene se manifestase cu putere, îmbinînd aspecte variate, cu mult înainte ca ea să fi ajuns la amiaza vîrstei.

Încă la începutul primului deceniu al veacului nostru, Aglae Pruteanu îi uimise pe cunoscătorii cei mai pretenţioşi prin profunzimea creaţiilor ei şi prin multilaterala înzestrare. Cea care era în stare să înfioare prin gingăşie stranie, prin sinceritate şi farmec poetic, în celebrele eroine „albe" ale lui Shakespeare, ştia să convingă prin vigoare şi măreţie în personajele istorice din piesele naţionale, căpăta vervă şi strălucire în vodevilurile lui Alecsandri, îmbrăca cu perfecţiune patosul larg al cioc-nirilor (şi al versurilor) romantice din piesele lui Schiller sau Victor Hugo, parcurgea cu aceeaşi siguranţă calea de la teatrul molièresc la şarja gogoliană, şi de la tragismul „împărăţiei întunericului" zugrăvită de Ostrovski, pînă la pornirile interioare ale contemporanilor, începînd cu Ibsen, continuînd cu Dumas, Oscar Wilde, Sardou.

Încă din anul 1896, în afara rolurilor de ingenuă dramatică şi de comedie, în afara personajelor zglobii, pline de farmec şi de optimism tineresc, actriţa trecuse şi la interpretarea primelor roluri de femei pasionale, frămîntate, urmărind o traiectorie plină de zbucium şi sacrificii: *Contesa Sarah, Antoniu şi Cleopatra* de Shakespeare, *Nora* de Ibsen, *Dama cu camelii* de Al. Dumas-fils, *Anna Karenina* sau Flameola din *Martira*, prelucrarea poetului Mihai Codreanu după Jean Richepin,

Pe această linie — fără a părăsi totuşi rolurile celebre de ingenuă create în trecut — se desfăşoară cu maximă strălucire activitatea actriţei în perioada de apogeu a carierei. Putem vorbi, în adevăr, de un apogeu, de o epocă de maximă glorie, atît datorită îmbogăţirii profilului artistic al interpretei după 1910, cît şi noului avînt al teatrului ieşean după venirea la conducere a lui Mihail Sadoveanu, prozator încă de pe atunci afirmat. Impulsul său încurajator a avut darul să mobilizeze talentele, să risipească marasmul şi neîncrederea în forţele proprii. Principiile călăuzitoare ale activităţii tînărului director care nu împlinise încă treizeci de ani — deşi chiar de atunci îi apărea de sub tipar cel de-al cincisprezecelea volum : *Povestiri de sară* — ţineau să transforme teatrul într-o instituţie de cultură de primul ordin. Spre realizarea acestui ţel, prestigiului personal al scriitorului i se adăuga autoritatea întregului grup al „Vieţii româneşti". Scopurile vizate ani de-a rîndul de mulţi actori şi oameni de cultură, care luptau pentru progresul creaţiei naţionale şi pentru răspîndirea mai largă a culturii şi artei în mase, puteau fi acum mai uşor atinse, cu toate vicisitudinile unui regim politic ostil.

Reluînd firul tradiţiilor progresiste ale teatrului ieşean promovate altădată de scriitorii de la „Dacia literară", care au şi contribuit efectiv la îndrumarea activităţii actoriceşti pe linia unui militantism democratic şi anticosmopolit, Sadoveanu afirma cu tărie : „Toată lumea (...) trebuie să înţeleagă că instituţia noastră are ca menire răspîndirea culturii româneşti", sau, cu un alt prilej : „Cred că teatrul este o şcoală şi că trebuie să fie o şcoală pentru păturile mari ale poporului. De aceea înţeleg să dau în special acestora opere pe care să le înţeleagă şi care să-i folosească", adresîndu-se în egală măsură şi „sufletului şi inteligenţei şi concepţiei moderne de viaţă a publicului."

Urmărind pas cu pas traducerea în fapt a prin*cipiilor astfel enunţate, Sadoveanu ducea la înde*plinire vechi idealuri ale artiştilor adevăraţi, care

încercaseră să răspundă pozitiv la întrebările privind sensul uman şi înalt educativ al teatrului. De aceea el tinde să înlăture ceea ce i se părea a fi exclusiv „teatru de speculă şi de tehnică" promovînd opere „care ridică sufletul omenesc, punîndu-l în faţa problemelor sociale şi a cazurilor de conştiinţă, caracteristice epocii noastre."

Maturitatea artistică a celei mai valoroase interprete, pe care o avea atunci teatrul ieşean, putea să rodească deci cu mult mai eficient în noile condiţii, cînd un repertoriu de ţinută îi stătea la îndemînă, cînd cercurile mai largi de spectatori începeau să frecventeze teatrul şi cînd condiţiile activităţii şi acelea de răsplătire a muncii actoriceşti deveneau mai omeneşti. (Pe lîngă buna îndrumare a repertoriului, Sadoveanu reduce preţurile de intrare la spectacole, organizează spectacole pentru elevi şi studenţi, îmbunătăţeşte mereu condiţiile materiale ale actorilor.)* Punînd în aplicare vederile sale asupra rosturilor artei scenice, Sadoveanu a acordat o mare atenţie selectării repertoriului şi Aglae Pruteanu, apreciată atunci drept *„cea mai valoroasă actriţă din ţara noastră"* **, are prilejul să abordeze, chiar de la începutul noii stagiuni — cea dintîi organizată de noul director — cîteva roluri noi, de o anvergură artistică şi de o profunzime neobişnuită. Era vorba, în primul rînd, de Anna Karenina — dramatizarea celebrului roman tolstoian, şi de *Dama cu camelii*, piesa lui Dumas-fiul care dezvăluiau ipocrizia moralei burgheze. Pe aceeaşi linie încearcă să meargă şi dramaturgi români ca I. G. Miclescu, ziarist, care scrisese pe atunci piesa *Mama*, sau Al. Florescu, autorul piesei *Chinul*, lucrări promovate de Sadoveanu în repertoriu şi impuse prin jocul artistei noastre. Paralel cu aceste roluri noi, artista, dovedind o putere de muncă şi o energie maximă, reia şi creaţiile sale mai vechi, în

---

* *Mihail Sadoveanu — omul de teatru* de N. Barbu — „Iaşul literar" nr. 11/1960.

** Ziarul „Mişcarea" din 17 decembrie 1910.

roluri de ingenuă, începînd cu Iulia din *Ovidiu* de Alecsandri, și criticul Octav Botez, de la „Viața românească", notează: „Ca întotdeauna, d-na Pruteanu, cel mai puternic temperament artistic al teatrului nostru, a fost o Iulie plină de gingășie în scenele de iubire, vibrantă de indignare și de pasiune în fața lui August. Cu vocea sa caldă a știut să dea un relief deosebit versurilor frumoase". A mai jucat în *Gura lumii* de I. Găvănescul, apoi, marea sa pasiune, Ofelia din *Hamlet*, dar și pe Maura Zoraia din *Vrăjitoarea* de Sardou, rol interpretat încă pe atunci de Sarah Bernhardt, pe Sonia din *Crimă și pedeapsă*, pe Varea din *Floarea de pădure* de Ostrovski, ca și rolul Leliei din *Sulivan* de Melleville — și al Judithei dintr-o piesă „à thèse", (așa o califica presa), *Întoarcerea de la Ierusalim* de M. Dónnay, pînă la personajul, fără îndoială minor din comedia lui P. Locusteanu *Nevasta lui Cercelus*.

Artista este atrasă, cum se vede, de roluri care pun probleme de ordin social și etic, și ajunge la o elaborare intelectuală mai adîncită. Rolul din *Întoarcerea de la Ierusalim*, aflăm din ziarul „Mișcarea", a fost studiat timp de două luni — ceea ce atunci, față de ritmul muncii actoricești, era o excepție: „Talentata noastră artistă a ținut să ne dovedească din nou că niciodată nu interpretează un rol pînă nu pătrunde în tainele cele mai ascunse ale sufletului personajului" — scrie același ziar.

Apogeul carierei care pentru mulți interpreți de teatru, chiar dintre cei distinși, înseamnă rezultatul acumulării experienței sau *mai ales* a experienței (cînd nu este pur și simplu rutină formală), face să se accentueze la Aglae Pruteanu *tendința aprofundării psihologice* a rolurilor, în lumina problematicii proprii actorului și epocii tratate. Această constatare este confirmată de numeroasele referiri din presă, ca și de profilul repertoriului preferat și de unele manifestări ale artistei care își apără nu rareori un punct de vedere ferm în ceea ce privește natura și sensurile personajelor interpretate. Asemenea atitudini combative în legătură cu problemele

dramaturgiei şi ale artei interpretative erau puţin obişnuite mediului actoricesc al vremii. Dar Aglae Pruteanu depăşea mult acest mediu mai cu seamă prin pasiunea pe care o punea în disecarea şi interpretarea diverselor roluri din piesele celebre ale repertoriului universal, ca şi din piesele româneşti. De altfel, de-a lungul întregii perioade care urmează pînă la război, interpreta Ofeliei şi a Annei Karenina desfăşoară o activitate copleşitoare ca valoare şi intensitate. În afara spectacolelor numeroase şi atît de variate, jucate aproape seară de seară la Iaşi, ea juca foarte des în provincie, unde avea admiratori entuziaşti, şi chiar la Bucureşti (în 1912) îndeplinindu-şi astfel, cum spune singură, o datorie. Puţin mai tîrziu va avea de suportat grele lovituri sufleteşti, începînd cu pierderea, în război, a unuia din nepoţii la care ţinea mult : e vorba de medicul sublocotenent Romulus Bontaş, tînăr cu sensibilitate artistică dezvoltată, care cu bucurie şi meticulozitate îi copia deseori rolurile sau o asculta vrăjit cînd îi vorbea despre teatru. Condiţiile aspre ale războiului, moartea în uitare a maestrei sale, Aristizza Romanescu (1918), mai tîrziu pensionarea şi sfîrşitul lui Dragomir (1920) ca şi multe alte suferinţe şi dezamăgiri îi macină rezistenţa fizică şi, fără a-i diminua entuziasmul, îi strecoară treptat în suflet „o oboseală de neînvins".

Între 1910—1917 însă, mai mult decît oricînd, viaţa Aglaei Pruteanu are drept unic focar scena. În afara personajelor aduse de ea în luminile rampei, interpreta trăia o viaţă banală, modestă, suport necesar al celeilalte vieţi, dăruite generos eroinelor pe care le retrăia „dogorîtor" — după aprecierea lui Tudor Arghezi. Exista, se pare, chiar un contrast între prezenţa perpetuu activă şi tulburătoare a actriţei în spectacole, repetiţii, discuţii despre teatru şi înfăţişarea ei în viaţa de fiecare zi, în afara scenei. În această privinţă, din numeroasele mărturii scrise am reţinut-o pe aceea publicată într-o pagină de ziar din 1910, pentru că autorul ei încerca să surprindă într-o sinteză, cu un ochi mai pătrun-

zător decît acela al cronicarului de profesie — nevoit să se limiteze de multe ori la înşirarea unor epitete banalizate — profilul sufletesc şi artistic al acestei personalităţi inedite, unice în teatrul românesc pe atunci. „D-na Aglae Pruteanu — afirma autorul portretului amintit — *fără îndoială, este astăzi cea mai valoroasă artistă din ţara noastră. Cea mai valoroasă şi cea mai modestă*". Modestia era demonstrată de autor prin *„sihăstria în care artista trăieşte, izolarea aceea cînd apare în public"*, străină, desigur, de convenienţele mărunte ale saloanelor burgheze, dispreţuind preocupările meschine, mărunte, ale unei lumi absorbite mai mult de fastul înşelător, de formalitatea ipocrită a unor relaţii interesate. Acelaşi ziarist sublinia de aceea *„simplicitatea şi modestia portului"* interpretei, accentuînd că numai „acolo, în scenă, acolo trăieşte adevăratul suflet al acestei artiste", în momentele cînd îşi desfăşoară „acest sfînt şi suprem dar al artei", stăpînind sala : „o stăpîneşte şi o magnetizează, atunci cînd suferă sau cînd e fericită şi atunci cînd iubeşte sau dispreţuieşte. Din acest punct de vedere ea ne înfrumuseţează viaţa (...) în timp ce ea rămîne (...) o neîntrecută virtuoasă a sufletului omenesc, un simbol al pasiunilor, al revoltei sau al celei mai delicate iubiri. Şi-n toate acestea e poezie, poezie clară, desăvîrşită." * Oprim acest citat din portretul care, nesemnat, credem că poate fi atribuit publicistului C. Săteanu, colaborator al ziarului. Intensitatea trăirii unuia din cei doi poli ai existenţei zilnice : arta, reducea la extrem de puţin viaţa strict particulară. Aşa se explică, poate, şi faptul că, în legătură cu Aglae Pruteanu, circulă prea puţine amintiri personale. I se atribuie prea puţine întîmplări, anecdote ori vorbe care să fie străine de ceea ce ea socotea de o exclusivă importanţă : teatrul.

---

* Ziarul „Mişcarea", Iaşi, 17 dec. 1910. Identificarea autorului a fost făcută prin compararea *textului cu acela al unui* alt portret, apărut la 17 dec. 1911, deci exact după un an, în ziarul bucureştean „Rampa", sub semnătura lui C. Săteanu, cuprinzînd idei şi fraze întregi din articolul precedent.

La Aglae Pruteanu — mai cu seamă în epoca la care ne referim în capitolul de faţă — *omul* şi *artistul* se identifică atît de mult, încît unica posibilitate de a-i contura mai cald şi mai viu personalitatea este aceea a explorării părerilor, a acţiunilor, a idealurilor artistice pentru care s-a zbătut. În afara scenei, viaţa sa particulară nu era decît o luptă, o agitaţie necurmată, tot în vederea traducerii în realitate a elanurilor artistice care-o animau.

Sub acest unghi ni se pare preţioasă polemica pe care o poartă artista în acelaşi an, 1910, cu doi ziarişti de mare cultură şi talent, care, de altminteri, o apreciau. E vorba de Emil Socor şi de A. Steuerman-Rodion. Nefiind de acord cu unele afirmaţii ale lui Emil Socor publicate în „Opinia", în măsura în care acestea se depărtau de linia personajului principal din *Dama cu camelii* aşa cum fusese creat de interpretă, Aglae Pruteanu dă un răspuns tăios şi la obiect în ziarul „Mişcarea". Între timp, tot în „Opinia", Rodion i se asociază lui Em. Socor, ridicînd o problemă de principiu: dacă un artist dramatic are sau nu dreptul de a polemiza în legătură cu personajul interpretat. Această intervenţie primeşte un nou răspuns din partea protagonistei. Polemica mai atrage ulterior şi alte ecouri în presă.* Este necesar să precizăm că această atitudine combativă a artistei nu este manifestarea unei mărunte ambiţii, al unui orgoliu profesional rău înţeles, ci era o dispută de idei, care ne prilejuieşte cunoaşterea unor opinii interesante şi înaintate ale interpretei Margueritei Gautier şi confirmă, în acelaşi timp, pasiunea sa intelectuală, aprofundarea psihologică şi socială a semnificaţiilor fiecărui personaj. De altfel, sub aspectul strict al orgoliului personal, vedetist — cum i-am spune astăzi — artista nu ar fi avut motive să se simtă lezată, întrucît Socor nu-i contesta meritele. În cadrul unui singur articol, el arăta că în interpretarea piesei *Mama* de Miclescu

---

* A se vedea mai ales „Opinia" din 3 şi 17 nov., „Mişcarea" din 5, 6 şi 10 noiembrie, 16 dec., 1910.

„s-a distins — cum era și firesc — cu toată vigoarea talentului său d-na Aglae Pruteanu care a reușit cum nu se poate mai bine să redea tot dramatismul durerii nemîngîiate" ș.c. iar în *Dama cu camelii* — „pe deasupra tuturor — și era firesc iarăși — d-na Aglae Pruteanu a mișcat mult publicul." Însă — așa cum reiese ulterior din atitudinea sa — cronicarul, avînd o opinie defavorabilă și o pronunțată antipatie față de State Dragomir, a crezut că poate desluși în jocul protagonistei o oarecare influență a manierei acestuia, așa că, indirect, săgeata sa trebuia să-l nimerească pe interpretul — mai puțin izbutit e drept, al lui Armand Duval. Ziaristul arăta că Aglae Pruteanu „are prea mult talent ca să întrebuințeze unele artificii" care pot produce „exagerări și mici accente nepotrivite", ceea ce dăunează „sincerității talentului său, evident mare și puternic". Tot învîrtindu-se pe loc, pînă la urmă, cronicarul, elogiind extraordinara intuiție a interpretei, îi punea la îndoială cultura : „nu are atîta școală", pentru a insinua într-un mod cam lipsit de eleganță că ar trebui „să respingă influențele străine cu care talentul său nu se poate armoniza." Că Em. Socor era, desigur, mînat de o patimă, se poate dovedi atît prin cronica ulterioară, a lui Tudor Arghezi, citată de noi la începutul acestei cărți, cît și din aprecierile retrospective ale actorului Ion Manolescu : „Aglae Pruteanu era admirabilă în Marguerite Gautier. Cu un fizic extrem de agreabil, cu multă sensibilitate, cu un glas cald, comunicativ (...) avea toate însușirile unei mari artiste. De altfel, după retragerea Aristizzei, care lăsase în urma ei un mare gol, Aglae Pruteanu a fost solicitată să vină la Teatrul Național din București. A refuzat însă, nevoind să se despartă de Iași, dar nu numai de dragul Iașului..." *

În răspunsul său, artista se ocupă pe larg de noțiunea *talent* și de aceea de *școală dramatică* dovedind vigoare polemică — manifestare deosebită nu numai a unei mari pasiuni intelectuale pusă în

---

* Ion Manolescu, *Amintiri*, Ed. Meridiane, 1962, pag. 63.

disputele despre teatru, ci și a profunzimii convingerilor ei artistice formate de-a lungul anilor prin exercițiu și studiu. Fără a nega însemnătatea *școlii* care dezvoltă și dă strălucire talentelor, artista face totuși o distincție utilă arătînd că talentul implică în bună măsură școala, în sensul că te conduce direct, pe cale intuitivă, la rezultate pe care și analiza logică, psihologică, estetică, ca operație prealabilă sau ulterioară, le descoperă drept cele mai adecvate. Talentul este capacitatea *„de a simți cu prisosință, de a gîndi repede, adînc și sigur, de-a poseda o imaginație vastă, bogată și fecundă, de-a primi cu o extremă sensibilitate toate impresiunile unei acțiuni. Astfel înregistrînd toate ideile cugetate și simțite, pentru că toată acțiunea e condusă și stăpînită prin forța și voința individuală a artistului, el (artistul) nu poate să dea decît ceea ce poate da ; dacă mai are și darul de-a exprima tot ceea ce-a știut înregistra, înțelege, preciza și simți, ia numele de talent mare și puternic.“* Remarcăm în această încercare de lămurire a noțiunii două laturi : prima, echivalentă cu ceea ce am numi *receptivitatea* artistului, ar putea să corespundă mai mult cu ceea ce ar fi *școala* dramatică ; a doua latură e expresivitatea, capacitatea de a comunica cele înțelese, simțite, imaginate, și ea corespunde în cea mai bună măsură cu talentul. Remarca esențială este că talentul nu se naște, ca urmare a școlirii.

Fără îndoială, însă, că actorului, oricît de talentat, îi este necesară cultura care îl va ajuta să înțeleagă mai ușor esențialul, să compare, să valorifice, să cunoască. Aglae Pruteanu susține acest punct de vedere, întocmindu-și o adevărată autobiografie artistică, plină de interes nu numai sub raportul preocupărilor de psihologie a artei, ci și al acelora de istorie. Arătînd în ce constă formația sa artistică, ea citează înrîurirea pe care au avut-o asupră-i maeștrii săi, în primul rînd Galino, Borelli, Gr. Manolescu și Aristizza Romanescu „care toți la un loc pot servi de modele de școală dramatică.“ Vine la rînd apoi experiența celor „aproape

două sute de role" (era în 1910 !), lectura continuă și multilaterală : teatru, literatură, știință, pasiunea observării neîncetate a manifestărilor spiritului omenesc și, în sfîrșit, urmărirea jocului tuturor marilor actori ai scenelor lumii, atît cu prilejul turneelor întreprinse de aceștia, cît și cu ocazia călătoriei la Paris.

Față de toate aceste elemente asimilate talentului său, observația cronicarului menționat mai înainte cu privire la unele „influențe" sau „maniere" străine preluate exterior de protagonista din *Dama cu camelii* nu putea să apară suficient de întemeiată.

Precizările artistei, comentate de noi aici, au primit atunci, după cîteva zile, o replică din partea altui ziarist de valoare, binecunoscut și mai tîrziu. În adevăr, dr. A. Steuerman-Rodion, care era totuși un nedezmințit admirator al Aglaei Pruteanu, pune indirect sub semnul întrebării îndreptățirea unui artist de a-și discuta public opiniile teoretice și, mai ales, de a lua o atitudine contradictorie față de unele imputări ce-i sînt aduse. Dată fiind natura acestei probleme, noul răspuns al artistei aruncă o lumină concludentă asupra civismului ei, asupra poziției avansate pe care o adoptă, referitoare la locul și la drepturile artistului în societate : *„Adică dacă sînt artistă încetez de a mă bucura de drepturile celorlalți oameni, nimeni nu are încredere dacă acea actriță vrea să-și manifeste cugetarea, simțirea, aspirațiile care-i umplu sufletul și care nu-i ajung să le debiteze pe scenă numai, ca o maimuță, căci la rolul acesta voiți să mă reduceți și pe mine"*.

După această neașteptată încrucișare de spade, Em. Socor bate în retragere, devenind, în orice caz, mai moderat. Cu prilejul unei cronici asupra piesei *Prostul* de L. Fulda, ziaristul își exprimă din nou omagiul față de talentul artistei, precizînd că „o cunoaște de 16—17 ani, de cînd o admiră". Astfel, ca și înaintea incidentului povestit aici, în viitor cronicarul nu are decît cuvinte elogioase pentru interpreta ieșeană, preferînd în schimb să-l atace direct

pe Dragomir, care avea, e drept, „pe lîngă multe calităţi, şi ambiţia de a juca unele roluri care nu-i conveneau fizic, mai ales ceea ce se înţelegea prin juni primi". De altfel, Dragomir era vizat şi de antipatia unor cercuri politice ale căror interese în teatru erau deseori demascate de acest artist — un consecvent luptător pentru calitatea repertoriului şi a interpretării, dincolo de orice alte imixtiuni străine de artă. Cît despre interpreta din *Dama cu camelii*, cronicarul de la „Opinia" avea să scrie, de pildă, la 8 decembrie acelaşi an, cu prilejul unei premiere : „în rolul Leliei (din *Sulivan* de Mellesville, n.n.) d-na Aglae Pruteanu a fost la înălţimea talentului său. D-sa are o mimică bogată şi expresivă (...) Lelia are a-şi manifesta surprinderile şi sentimentele sale numai prin gesturi involuntare şi spontane şi mimică. Şi a reuşit".

Ziaristul (şi poetul) Rodion, îşi va manifesta, de asemenea, admiraţia sa constantă, conformă cu mai vechile sale afirmaţii critice. Scriind, de pildă, despre remarcabilul artist care era C. B. Penel, cu prilejul reintrării sale în teatru, după încuviinţarea noului director, Sadoveanu, Steuerman-Rodion găseşte ocazia să arate că Iaşul posedă un număr de „artişti valoroşi care în anumite ocazii îşi susţin cu succes chemarea lor, secondînd pe acea admirabilă artistă care e d-na Aglae Pruteanu". Prin urmare, interpreta era considerată pe cea mai înaltă treaptă, deasupra actorilor celor mai valoroşi.

Trecem peste alte numeroase elogii ce i se aduc artistei cu fiecare nou rol jucat sau cu prilejul reluării unor piese mai vechi. Unanimitatea opiniilor admirative, faptul că ele sînt semnate de oameni de indiscutabilă competenţă, de obicei rezervaţi în aprecieri (îi vom cita pe profesorul Octav Botez, criticul cunoscut de la „Viaţa românească", sau pe C. Alexandrescu, pe Enric Furtună, pictorul A. D. Atanasiu sau poetul G. Topîrceanu) elimină orice îndoială a celor care ar fi dispuşi să vadă în cuvintele elogioase doar manifestarea unui banal şi îngust patriotism local.

Un simptom deosebit de elocvent în legătură cu evoluţia talentului interpretei este însă, în această perioadă, tendinţa unor sinteze critice care iau forma portretului. Pentru a descrie cît mai fidel calităţile artistei, formulele prea concise şi comune ale recenziei în care se discută, într-o anumită ordine, toţi interpreţii unei piese, nu mai sînt satisfăcătoare. Portretul sau medalionul consacrat ei în întregime se impunea în chip logic, ca urmare a cerinţei reflectării unei realităţi artistice ieşite din comun. Asemenea articole care încercau să definească mai profund meritele şi specificul artistic al interpretei ieşene se publicaseră şi mai înainte, mai ales în 1903 şi 1904. Acum aceste sinteze sînt reluate, de vreme ce noi caracteristici se impuseseră atenţiei. Noile laturi ale talentului atît de preţuit de adevăraţii iubitori de teatru duseseră la plenitudine însuşirile Aglaei Pruteanu. Recenzenţii încep să se refere mai des, cînd e vorba de o nouă creaţie, şi la cele anterioare, făcînd asocieri, subliniind caracteristici mai generale, mai de substanţă. Octav Botez vorbeşte de interpreta ideală în „delicatele şi albele eroine ale lui Shakespeare" — referindu-se deodată la Ofelia, Julieta, Desdemona, Portia *. În ziarul „Mişcarea" ** apare, de asemenea, un portret în care se insistă asupra mlădierii acestui talent care se pretează tot aşa de bine rolurilor de ingenuă sau de femeie *(Dama cu camelii)*. În ambele categorii de personaje, interpreta „emoţionează cu putere pînă la magie". Comentatorul vorbeşte în continuare de glasul neobişnuit de muzical, de dicţia şi intonaţiile sugestive, care sînt „pătrunzătoare pînă-n adîncul sufletului". Cu cîteva luni în urmă, în acelaşi ziar, un comentator emitea o apreciere de ansamblu: „D-na Aglae Pruteanu ne emoţionează de cîte ori intră în scenă: cînd e veselă, cînd e tristă, cînd e fericită sau nenorocită. Atuncea nu mai avem în faţa noastră o artistă — ci un suflet

---

* „Viaţa românească", 10/1910.
** 17 dec. 1910.

în care vibrează pasiunile omeneşti. Aţi observat vreodată privirea ochilor ei atît de expresivi? E mînie, revoltă în supărarea lor sau dragoste şi patimă reală". *

Şirul *articolelor de profil consacrate* actriţei continuă prin rîndurile scrise de A. D. Atanasiu şi de Ella (Viorica Atanasiu) în revista „Arta românâ". În primul număr din 1911 al acestei publicaţii, care a dovedit totdeauna seriozitate şi pondere, pornind de la interpretarea Annei Karenina, cronicarul îşi lărgeşte aria investigaţiei spre a se apropia mai mult de natura şi de faţetele diverse ale acestui talent: „Nu ştii ce să admiri mai mult la această incomparabilă artistă: rara intuiţie a caracterelor eroinelor clasice sau moderne, bogatul temperament artistic, ori acea forţă superioară în interpretarea anumitor scene dramatice, cu spontaneitate şi expresivitate deosebită. Iat-o în Ofelia (...) Privirea ei e candoare, gestul delicat şi timid — curăţie (...) Tragediană ori ingenuă, totdeauna o vedem arzînd de acel foc sacru de care numai marile talente au parte".

„Arta română" şi „Mişcarea" găsesc cuvinte de reproş atunci cînd e vorba de alţi interpreţi sau chiar despre textele dramatice puse în valoare de ea. Chiar cronica din care am citat mai sus, debutează cu serioase rezerve asupra dramatizării operei lui Tolstoi (autorul dramatizării: Guiraud) arătînd că „piesa păcătuieşte mult faţă de roman. Ea schimbă psihologia celor trei personaje principale". Cît despre *Dama cu camelii*, după elogierea protagonistei, i se reproşează lui State Dragomir — Armand Duval, răceala care-l făcea nepotrivit în rolurile de amorez, arătîndu-se că, în schimb, îl prindeau foarte bine rolurile „reci, filozofice, sarcastice — cum era în *Hamlet* sau în *Crimă şi pedeapsă*".

Principala caracteristică menţionată de toţi observatorii jocului Aglaei Pruteanu este, cum se

* „Mişcarea", 2 martie 1910.

vede, gama largă de roluri şi de sentimente trăite intens, fie că-i vorba de ingenuităţi, fie că-i vorba de femei pasionale din repertoriul clasic sau modern. Prezenţa ei pe scenă e atît de importantă, încît o absenţă din 2—3 piese la rînd este numaidecît semnalată : *„Ne miră rara apariţie a d-nei Pruteanu"* scrie „Arta română" * la începutul stagiunii 1911—1912". Cînd o piesă e slabă, d-na Pruteanu o salvează, dînd chiar celor mai false situaţii, o lumină de adevăr". Exemplificarea este făcută cu piesa *Biruinţa* de A. de Herz : „Din toată piesa numai Dia străluceşte şi d-na Pruteanu a avut momente cînd a electrizat publicul".

Asupra aceluiaşi spectacol, un alt cronicar, valorosul profesor şi istoriograf Gh. Ghibănescu, scria în „Opinia" din 2 noiembrie 1911 : „Interpretarea artiştilor ne-a dat prilejul să numărăm la activul d-nei Pruteanu un succes cu atît mai frumos cu cît a susţinut singură şi piesa şi pe parteneri. Dia a avut în d-na Pruteanu o interpretă care a ştiut să pună în atitudinea copilei iubitoare toată vigoarea femeii ultragiate..." ** Nu-i vorba, prin urmare, numai de abordarea unor registre diferite — ingenuităţile şi femeile voluntare, mînate de patimi sau de ambiţii, ci şi de îmbinarea ambelor atitudini, atunci cînd era cazul, spre o cît mai pregnantă individualizare a personajului, ceea ce înseamnă cu mult mai mult. Constatarea aceasta, susţinută prin numeroase mărturii, vine să confirme caracterizarea făcută actriţei în portretul citat de de noi din ziarul „Mişcarea" : *„femeie şi copil"*.

Aglae Pruteanu împărtăşea, de asemenea, programul lui Sadoveanu, în ceea ce priveşte repertoriul original. Poezia populară, poveştile care i-au alimentat şi i-au dezvoltat fantezia, îi plămădiseră un suflet plin de înţelegere şi de sensibilitate faţă de manifestările spirituale ale mulţimilor. Ea a

---

* Nr. 9—10/1911.

** *Opinia, 2 noiembrie 1941. Semnat cu iniţiala G.*, aşa cum semna de obicei Ghibănescu majoritatea articolelor şi editorialelor (era prim-redactor).

sprijinit astfel, din toate puterile, tendința afirmării valorilor naționale. De aceea, numele actriței îl vom afla în mai toate distribuțiile pieselor românești incluse în repertoriu de noul director, chiar atunci cînd aceste lucrări nu erau din cele mai izbutite. În cea de a doua stagiune a direcției lui Sadoveanu, interpreta joacă în *Biruința* lui A. de Herz, în *Înșir-te mărgărite* de Eftimiu și *Gura lumii* de Găvănescul, apoi în *O viață sfărîmată* de I. Petrovici, în drama într-un act *De ziua mamei* de M. Sadoveanu, în comedia lui P. Locusteanu: *Nevasta lui Cercelus*. Și chiar dacă, dintre aceste piese, puține au rezistat anilor, nu-i mai puțin adevărat că aducerea lor în repertoriu tindea să stabilească o linie și că marea interpretă slujea cu toată sinceritatea rolurile încredințate, cu convingerea că își îndeplinește o sfîntă datorie. Multe din lucrările înșirate de noi aci au fost chiar atunci criticate, dar contribuția artistei atît de îndrăgite de public, era totdeauna subliniată ca o biruință. Un cronicar ca Rinaldo (M. Sevastos), arăta, de exemplu, în „Rampa" că piesa lui A. de Herz era mediocră însă „D-na Pruteanu, de-o gingășie negrăită la început, ne-a dat în actul al II-lea o femeie zbuciumată, în sufletul căreia clocoteau patimi nestăvilite (...) *Și dacă la cetirea piesei nu sîntem zguduiți de scena aceasta, cînd o ascultăm pe d-na Pruteanu nu se poate să nu ni se înduioșeze sufletul și să nu ni se umezească ochii*" (subl. ns.). [18] Datorită acestei interpretări, încheie cronicarul, publicul numeros ce-a asistat la reprezentație a răsplătit-o cu multe și prea meritate aplauze. Despre O *viață sfărîmată*, același cronicar afirmă că prezintă un interes minor, subiectul fiind luat din „lumea mare" și „dacă *forma* e o monstruozitate, s-a nimerit ca *fondul* să fie un adevărat monstru *. Însă și aici, interpreta a strălucit, acoperind cu prestigiul și talentul ei minora impresie pe care a lăsat-o textul. G. Topîrceanu, descins recent în atmosfera Iașului și a revistei

* „Rampa", nr. din 21 dec. 1911.

„Viața românească" remarcă și el, în paginile prestigioasei publicații, calitățile artistei. Scriind despre *Biruința*, despre *Funcționarul de la domenii* de P. Locusteanu, *Luceafărul* de B. Delavrancea, *Andromaca* de Racine — în traducerea poetului D. Nanu (unde Aglae Pruteanu o juca pe Andromaca) și despre *Taifun* de Melchior Lengyel, poetul o elogiază mai întîi pe interpreta din piesa lui Racine și din aceea a lui Herz... „voi aminti... succesul totdeauna meritat al d-nei Pruteanu" *.

Rolul din *Înșir-te mărgărite* a rămas însă, poate mai mult decît altele din perioada aceasta, în amintirea spectatorilor, piesa jucîndu-se mult și fiind mereu reluată. Artista singură își mărturisește atașamentul față de rolul mezinei lui Alb-Împărat, căruia i-a păstrat „tonul și fantezia basmelor din copilărie". Rostirea monologului: „Măr de aur..." a constituit o încîntare poetică și o înaltă școală. Artista recita fără cea mai mică urmă de retorism, cu o gingășie în care era adunată toată unduirea delicată și simplă dar inefabilă a poeziei noastre populare. Cu același dar de pătrundere către tărîmurile tainice ale sensibilității doinelor și baladelor seculare, recita uneori din Eminescu.

Autorul acestui tardiv dar necesar elogiu a avut norocul s-o asculte spunînd „Miorița", pe scena unui Ateneu de cartier. Era printre ultimele ei apariții în public.

Comuniunea totală, pînă la identificare, cu felul de a simți al poporului, îi adaugă Aglaei Pruteanu o trăsătură importantă, vizînd caracterul specific popular al artei sale. Așa se explică și izolarea ei de lumea saloanelor. Într-un alt portret datorat tot lui C. Săteanu ** este sugerată tocmai legătura despre care vorbim, între talentul actriței și sufletul mulțimilor. „De cîte ori am scris ceva despre această artistă a scenei ieșene — arată C. Săteanu — nu m-am putut opri de a nu mă gîndi la

---

* „Viața rom.", nr. 11/1911. Cronica este semnată cu inițiala „T".

** „Rampa", 17 decembrie 1911.

acea simplitate şi tandreţe în care trăieşte, în mijlocul Iaşului, departe de lumea saloanelor somptuoase, departe de viaţa de high-life, departe de lumea eleganţei şi cochetăriei..." Ea nu trăieşte decît pentru şi prin scenă şi jocul ei înseamnă poezie, — „o poezie în care e muzică, colorit şi temperament, care vibrează pînă-n adîncul spectatorilor...". Contrastul acesta între lumea saloanelor şi lumea spectatorilor în sufletul căreia se regăseşte artista, spune mult.

Între timp, ea continua să cucerească inimile mulţimilor de spectatori din provincie, alături de State Dragomir şi de artişti ca Em. Manoliu, Luţa Botez, Lucia Popescu, ultima fiind cea care ne-a dat multe amănunte asupra turneului din 1910, la care a participat ca elevă la Conservator. Au jucat spectacole cu *Hamlet, Dama cu camelii, Crimă şi pedeapsă, Nora, Sulivan, Instinctul,* parcurgînd ţara în lung şi-n lat, începînd cu amărîtele tîrguri moldoveneşti de pe atunci, Bîrlad, Tecuci, Fălticeni, Roman, Bacău, Dorohoi, Botoşani, pînă la Turnu Severin, Craiova şi Tg. Jiu şi de aici la Giurgiu, Galaţi, Sulina etc. Peste tot, spectacolele s-au jucat într-un triumf. La Brăila şi Galaţi s-au făcut adevărate manifestaţii în cinstea actorilor, în frunte cu Aglae Pruteanu, care făcea o extraordinară impresie mai ales în Ofelia şi în Marguerite Gauthier. La Constanţa, multă lume venită din diverse localităţi din ţară ţinea să asiste la reprezentaţii, reţinîndu-şi locuri. În total, acest turneu plin de succese a durat trei luni, începînd cu 15 iunie 1910. Între actori a domnit, în genere, armonie, toţi menajînd-o pe marea lor colegă, care avea de jucat în toate piesele roluri atît de întinse şi de diferite. Lucia Popescu a fost de atunci simpatizată de marea maestră, care i-a dat cele mai utile îndrumări profesionale, ceea ce probează buna voinţă arătată tinerilor începători. Conducătorul turneului şi regizor era State Dragomir. „Ne-am ajuns scopul — avea să comenteze Aglae Pruteanu mai tîrziu în *Amintiri* — obţinînd frumoase succese şi făcîndu-ne cunoscuţi

în toată ţara". Cît despre succesul material vorbesc cererile artistei din aceeaşi toamnă pentru ajutor de toaletă, cînd arată că salariul îi era blocat de reţinerile croitoreselor, fiind silită să trăiască numai cu un rest de 90 lei lunar... Sadoveanu nu întîrzie să-i acorde ajutorul cerut, de altfel şi lui Emanoil Manoliu, artist pensionar care, deşi fusese vara în turneu, avea nevoie de „o reprezentaţie de ajutor".

Spre primăvară, în mod excepţional, Sadoveanu îi aprobă artistei şi o reprezentaţie de beneficiu, dar cum acesteia îi repugna reclama şi insistenţele în plasarea biletelor, venitul reprezentaţiei nu a fost suficient nici pentru plata chiriei legale a sălii. Directorul, care dovedea o solicitudine deosebită faţă de toţi actorii, dar mai ales faţă de marea interpretă a Annei Karenina, o scuteşte de plata chiriei avînd „în vedere că d-sa este prima artistă a teatrului nostru". Hotărîrea lui Sadoveanu este întărită şi de semnăturile membrilor din comitetul de direcţie : Petre Fîntînaru şi artistul Mircea Pella *. De altfel, directorul dovedeşte totdeauna multă înţelegere şi inimă caldă faţă de actori, făcînd însă cuvenitele ierarhizări, în funcţie de valoare. La începutul stagiunii 1912—1913, acordînd despăgubiri de toaletă tuturor actorilor (bărbaţii cîte 200 lei, femeile — numai Verona Cuzinski 400 lei, restul sume mai mici) face o menţiune specială pentru „prima artistă a teatrului" : „Iar d-nei Aglae Pruteanu, care ne-a expus situaţia sa precară din pricina cheltuielilor cu toaletele în stagiunea trecută şi în aceasta, găsind drept s-o ajutăm ca pe o artistă foarte mult şi cu folos întrebuinţată pe scena noastră, i se acordă suma de 1400 lei. I se mai acordă pentru meritele sale excepţionale, şi pentru munca sa neîntreruptă în teatrul nostru, o gratificaţie de 600 lei". Decizia este scrisă chiar de mîna înţelegătorului conducător al teatrului **.

---

* Arhivele Statului Iaşi, Fd. Teatrului Naţional, dos. 612, 618.

** Ibid., dos. 665, procesul verbal nr. 398.

Faptul relatat de noi aici subliniază nu numai aprecierea fără rezerve a lui Mihail Sadoveanu pentru capacitatea artistică a interpretei, dar și grija pe care aceasta o punea pentru a sluji personajele sub toate aspectele, costumația ca și mișcarea dictată de fiecare mod de îmbrăcăminte, avînd un rol *important în conturarea imaginii de ansamblu a ro-*lului. O asemenea scrupuloasă grijă pretindea totdeauna mari sacrificii bănești, implicit o renunțare la alte satisfacții și chiar cerințe imperioase ale vieții de fiecare zi. Noul director reușise, după două stagiuni, să dubleze aproape retribuțiile personalului artistic. Statul nu acorda celor trei teatre naționale decît o infimă subvenție, astfel încît cerințele actorilor nu puteau fi ușor acoperite. Sadoveanu visa ca „privilegiul artistului de a muri de foame cu ochii ațintiți spre dulcea imagine a artei — (...) să rămîie un urît vis al trecutului", însă pe atunci situația era în esență aceeași: „Ca în Pagliacci artistul rîde și cîntă pe scenă: acolo îl vede publicul; noi în culise îi surprindem de multe ori ochiul obosit și plin de lacrima suferinței" *.

Și totuși entuziasmul nu lipsea. Era, dimpotrivă, o emulație care trecea de sus în jos, de la directorul cel mai valoros pe care l-a avut teatrul ieșean, valoros prin ținuta impusă întregii activități, prin realizările obținute, prin chibzuita sa politică de repertoriu, pînă la artiștii începători [19]. Sadoveanu s-a arătat, în adevăr, și un sprijinitor al tinerilor și este important de știut că în anii direcției sale s-a creat, într-un mod viu și autentic, o maximă sudură între generațiile de actori tineri și vîrstnici. Tineri ca Al. Critico, Aurel Ghițescu, Miluță Gheorghiu, Marioara Ballu-Davidoglu, G. Popovici, Miron Popovici, N. Meicu, C. Ramadan, Bruno Braeschy, Sorana Țopa, Jana Popovici, Lucia Popescu, intră în teatru ca figuranți-elevi de Conservator sau ca „probiști" în anii direcției lui Sadoveanu și, alături

---

* Arhivele Statului Iași, Colecția de programe T.N. Iași pe 1913—1914 — articolul de început de Mihail Sadoveanu.

de nume ca Aglae Pruteanu, V. Cuzinski, Athena Georgescu, Gh. Cîrjă, M. Pella, C. B. Penel, P. Petrone, V. Boldescu, I. Profir, State Dragomir, Radu Demetrescu ş.a. fac o bună şi folositoare ucenicie. Unii din cei citaţi mai sus, cu care am reuşit să stăm de vorbă, îşi amintesc cu dragoste despre învăţămintele pe care le-au primit pe scenă, stînd alături de aceste figuri şi mai ales secondînd-o şi ascultînd-o pe marea Aglae Pruteanu. Este acesta un fapt important pentru că de el se leagă tradiţia şi profilul actual al Teatrului Naţional din Iaşi, ale cărui vîrfuri fac parte din acea generaţie, mai toţi elevi ai profesorilor State Dragomir sau Mihai Codreanu.

Rolurile jucate de Aglae Pruteanu în această perioadă nu se limitează însă la cele enumerate cu cîteva file mai înainte. Calităţile fizice şi mai ales glasul îi permiteau încă să îmbrăţişeze o gamă atît de întinsă şi să dea o asemenea strălucire eroinelor din toate mediile şi epocile, încît dovezile de admiraţie îmbracă forme rar întîlnite.

Nu mai este vorba acum de simple notiţe sau menţiuni făcute de ziarişti sau de cronicari dramatici. Intelectuali de mare prestigiu şi rafinament îi consacră — cum am văzut — portrete sau fişe speciale, publicate în cele mai de seamă reviste ale vremii.

Mihai Codreanu, făcînd prelucrarea în versuri a dramei *Martira* după Jean Richepin, pune condiţia ca rolul Flameola să fie distribuit aceleaşi artiste. În *Sapho* de A. Daudet, ea realizează, scriu specialiştii, „una din cele mai puternice creaţiuni ale sale". Cronicarul, după ce înşiră o serie de adjective la superlativ asupra interpretării, face următoarea interesantă remarcă: „Ce temperament puternic trebuie să posede d-sa (A.P.) dacă, după atîta vreme de luptă cu indiferenţa publicului, a putut să păstreze neatinsă atîta însuşire artistică: ne-a păstrat şi pe Ofelia şi pe Amalia desăvîrşite" *.

* „Opinia", 30 dec. 1912. Cronica e semnată de Ion Păun.

În aceeași perioadă artista mai joacă și alte cîteva roluri noi, în *Soțul ideal* de Oscar Wilde (Lady Chiltern), *La instrucție* de G. Heuriot, *Patima cea mare* de R. Auernheimer. Repertoriul actriței se amplifică necontenit apropiindu-se în același timp din ce în ce mai mult de cerințele moderne ale dramaturgiei de idei. Nu trebuie să uităm că Aglae Pruteanu este cea dintîi actriță din țara noastră care a abordat rolurile principale din piesele lui Ibsen. Dostoievski, cu problemele sale psihologice vizînd responsabilitatea individului, Tolstoi, Ostrovski, se bucurau de popularitate la Iași grație, în bună măsură, și nivelului de intepretare a operelor dramatice rusești, de către actori în frunte cu marea protagonistă care nu se mulțumea niciodată cu pitorescul, nici cu exprimarea cît mai viguroasă a pasiunilor, ci urmăreau cu finețe analitică acele meandre sufletești care conduc la motivația psihologică și socială a tragediei Maslovei din *Învierea*, a Mașei din *Cadavrul* viu sau a Soniei din *Crimă și pedeapsă*. Înclinațiile spre elaborări profunde ale personajelor au pus în valoare marea varietate de mijloace a interpretei, mergînd de la patetismul versului retoric al lui Victor Hugo, la interiorizare, la jocul mut, al ochilor, al mîinilor, al atitudinii, la exprimarea murmurată a stărilor incerte, la accentele scoase dintr-o profundă trăire a situațiilor de încordare. Aceste atribute au făcut din Aglae Pruteanu o artistă modernă, în accepția cea mai bună a termenului, o interpretă ispitită să treacă, atunci cînd era cazul, de la expresia sentimentelor la sublinierea clară a problemelor adînc umane.

Din acest punct de vedere este perfect întemeiată afirmația dintr-o lucrare mai recentă după care Aglae Pruteanu a ocupat „o poziție mai înaintată decît maestra sa" *.

Stilul de interpretare al artistei ieșene interesează atît masa amatorilor de teatru cît și intelec-

* v. *Teatrul Național „I. L. Caragiale"* — Ed. Acad. R.P.R. Buc. 1955, p. 159.

tualitatea epocii. Şi cînd facem afirmaţia aceasta nè gîndim la atîtea mari figuri ale intelectualităţii şi ale artei, care au sesizat nota inedită a jocului actriţei, în primul rînd la cercul „Vieţii româneşti", revistă, indiscutabil, atunci cu cel mai mare prestigiu. Iată o nouă apreciere a poetului sensibil şi subtil care era G. Topîrceanu: „...Rolul Fernanda (din *Păpuşile* de Wolf — n.n.) a fost cu putere şi cu multă distincţie susţinut de d-na Aglae Pruteanu. Iaşul trebuie să fie mîndru de această artistă în stil mare, care în *Hamlet* ne-a dat o Ofelie incomparabilă. I-am admirat cu deosebire glasul patetic, apoi graţia şi plasticitatea atitudinilor, pe care aşi fi vrut să le văd eternizate pe pînză sau în marmoră. Şi cînd te gîndeşti că actorii supravieţuiesc totdeauna gloriei lor atît de trecătoare".* Cine-i cunoaşte bine simţul critic de o mare ascuţime şi luciditate care făcea să se risipească, în alte împrejurări, falsele aureole sau afectările de circumstanţă, va înţelege că autorul *Parodiilor* nu ar fi putut scrie niciodată din complezenţă un asemenea elogiu. Dimpotrivă, complezenţele îl plictiseau, alimentîndu-i, cel mult, verva satirică. G. Topîrceanu a nutrit însă, faţă de Aglae Pruteanu, un sentiment sincer de admiraţie şi, în zbaterile artistei întrezărea situaţia precară a marilor creatori nevoiţi să-şi desfăşoare activitatea în societatea nedreaptă de atunci, pe un fundal de impostură, mercantilism şi relaţii mondene.

Că aceasta era poziţia poetului care se stabilise la Iaşi de mai puţin de un an, ataşîndu-se de atmosfera autentic cărturărească de la „Viaţa românească" — ne-o dovedeşte şi o altă intervenţie a sa în publicistică, de data aceasta mai violentă, pornind dintr-o indignare puternică, însă tot în legătură cu Aglae Pruteanu.

E vorba de un episod semnificativ în cariera sa, petrecut în primăvara anului 1912, pe care artista îl relatează pe scurt în *Amintiri*, cu o nuanţă de amărăciune reţinută: „...am vrut şi am crezut de datoria

---

* „Viaţa românească", nr. 2/1912.

mea să satisfac o cerinţă care mi-o impuneam mie însumi, anume că trebuie să mă duc să joc şi la Bucureşti şi totodată să repar o greşală pe care am făcut-o, întîrziind atît de mult a mă duce". Întîrzierea se referă la invitaţia pe care i-o făcuse Aristizza, la retragerea ei oficială din teatru, cînd îi ceruse să joace scena balconului din *Romeo şi Julieta* (1903). Mai tîrziu, în 1911, direcţia Teatrului Naţional din Bucureşti nu a admis, sub diferite pretexte, propunerea artistei de a juca acolo în anumite spectacole: „Ce vreţi, prea mare era îndrăzneala mea cerînd să joc Ofelia din *Hamlet*, cînd erau atîtea Ofelii care ţineau să joace rolul, după retragerea neuitatei Romaneasca!" I se propuneau în schimb alte piese, pe care interpreta nu a căzut de acord să le joace atunci.

În cele din urmă, a primit propunerea companiei teatrale de la teatrul „Comedia", în numele căreia tratativele erau duse de actorul C. Radovici. Dificultăţile nu au lipsit nici aici. Actriţa ieşeană dorea să-şi înceapă reprezentaţiile cu *Dama cu camelii*, dar conducerea asociaţiei nu era convinsă că piesa va place publicului (deşi a programat-o, după aceea, şi în stagiunile următoare). S-a acceptat totuşi punctul de vedere susţinut de protagonistă şi, cu toate că, pînă atunci, teatrul „Comedia" recent construit era cam ocolit de public, în pofida faptului că în aceeaşi săptămînă afişele cinematografelor anunţau *Dama cu camelii* cu Sarah Bernhardt, fără altă reclamă — de altfel artista ieşeană nici nu preţuia reclama şi nici nu cunoştea „codul" abilităţilor impuse de popularitatea vedetelor — sala a fost totuşi plină, mai ales la primul spectacol. A jucat în total şase reprezentaţii, avînd ca parteneri pe I. Manolescu (Armand), C. Radovici (Duval-tatăl), apoi pe Gr. Mărculescu, V. Toneanu, N. Kanner, Achil Popescu ş.a. „Întocmai ca şi la Iaşi — relatează actriţa — am simţit completa comunicativitate între mine şi spectatori". Succesul piesei era în continuă creştere, dar interpreta, simţindu-se şicanată în legătură cu alegerea celorlalte piese pe care urma să le

joace, întrerupe brusc seria şi se reîntoarce la Iaşi. Capriciu ? Probabil şi o doză de capriciu, dar şi unele nemulţumiri pe care artista din decenţă şi discreţie nu le-a mărturisit niciodată. Timpul a trecut însă, şi desigur nimeni nu va obiecta dacă, după mai mult de o jumătate de secol, vom invoca aici, în scopul unei cît mai exacte şi obiective explicaţii, ceva din complexele sufleteşti ale interpretei.

Este vorba de vechea prietenie, bazată pe o profundă unitate de vederi artistice dintre Aglae Pruteanu şi State Dragomir. Fără îndoială, perfecta înţelegere profesională, stima şi stimulentul artistic reciproc între cei doi parteneri, nu erau lipsite de un adînc ecou afectiv. Elementul hotărîtor în această legătură era însă preţuirea faţă de calităţile omului şi ale intelectualului Dragomir. Artista nu-şi putea imagina viaţa ei creatoare fără înţelegerea şi fără suportul moral pe care-l constituia unica şi marea ei prietenie.

Or, în toate propunerile bucureştene care i se făceau, oricît de ispititoare, prezenţa lui State Dragomir era ignorată.

Dragomir era, de altfel, un om dificil, lipsit de menajamente în relaţiile sociale şi a stîrnit totdeauna în jurul său patimi, adversităţi. Unii îi desconsiderau chiar calităţile artistice ceea ce, evident, era o răutate.

Mai toţi cei care i-au cunoscut de-aproape pe Aglae Pruteanu şi pe State Dragomir — înţelegînd aici şi pe foştii elevi şi parteneri — ne-au vorbit de legătura dintre ei ca de un impediment în evoluţia lor şi, în ceea ce o priveşte pe Aglae Pruteanu, un impediment în ocuparea locului pe care-l merita în mişcarea teatrală bucureşteană. Artistul poporului Ion Manolescu, în rîndurile citate de noi mai înainte, lasă să se înţeleagă acelaşi lucru. Astfel că flacăra talentului Aglaei Pruteanu a rămas să „pîlpîie la Iaşi" — după expresia maestrului Arghezi.

Dar să revenim la atitudinea lui Topîrceanu care, pe lîngă propria sa convingere deosebit de-

semnificativă, ne tălmăceşte cu această ocazie locul Aglaei Pruteanu în peisajul teatral al anului 1912 şi dezvăluie cu sarcasm ceva din moravurile „artei" şi ale presei burgheze.

Spectacolele artistei ieşene stîrniseră un viu interes la Bucureşti. Intrată ca o necunoscută pe culoarul actorilor de la „Comedia", interpreta întrebase cu simplitate care e cabina sa, fără a face o impresie deosebită. Cînd însă, după o jumătate de ceas, a deschis uşa să intre în scenă, a produs dintr-odată o tresărire tuturor celor prezenţi. Discuţiile au amuţit, toţi ochii s-au îndreptat spre o fermecătoare Marguerite Gauthier. Scriitoarea Otilia Cazimir care, auzind povestit mai tîrziu acest episod, ni l-a relatat cu toată căldura sa poetică, a avut prilejul ulterior să verifice aceeaşi impresie, cînd a fost martoră unei întîmplări asemănătoare. Publicul a fost cucerit literalmente. Cortina s-a ridicat de zeci de ori la final. Însă, cu tot succesul, despre care Tudor Arghezi a scris rîndurile citate de noi în primele pagini ale acestei cărţi, reacţia unei bune părţi a presei bucureştene a fost destul de rece. Se pare că, în adevăr, cronicarii se aflau în încurcătură şi, cu toate că recunoşteau excepţionalele merite ale artistei din Iaşi, veneau şi cu o serie de aprecieri limitative, menite a nu „jigni" ambiţiile gloriilor bucureştene. În asemenea împrejurări, în cotidianul teatral „Rampa" * apare un articol de fond semnat de G. Topîrceanu. Iscălitura este de data aceasta întreagă — nu numai cu iniţialele G. T. ca în „Viaţa românească" — şi este pusă îndată după titlu, cu litere majuscule.

Vom reproduce acest articol în extenso pentru însemnătatea punctelor de vedere susţinute, mai ales că este vorba de o contribuţie inedită a poetului. Sub titlul : *Cu prilejul unui succes „jignitor"*, G. Topîrceanu scria :

„E vorba de succesul d-nei Aglae Pruteanu pe scena teatrului «Comedia».

---

* Nr. 171, vineri 18 mai 1912.

În prima seară publicul — recrutat în majoritate «din lumea artistică», aşadar un public select şi foarte exigent — a făcut d-nei Pruteanu «adevărate ovaţii după fiecare act».

Succesul acesta, impecabil din toate punctele de vedere, cum şi faptul că e vorba de un debut şi că d-na Pruteanu se bucură de o mare reputaţie artistică, ne-ar fi făcut să aşteptăm ca ziarele să releve cu oarecare căldură sau măcar să înregistreze pentru informarea publicului interesat, apariţia victorioasă a artistei ieşene pe scena unui teatru din Capitală.

Dar, afară de «Rampa» şi «Minerva» cari au vorbit în treacăt, toate celelalte ziare au tăcut.

Desigur, dacă d-na Pruteanu *nu* ar fi avut succes, această tăcere ar fi fost surprinzătoare... Dar aşa, ea nu poate surprinde decît pe cei nepreveniţi.

Explicaţia acestei atitudini a presei bucureştene e semnificativă nu numai pentru cazul d-nei Pruteanu, ci pentru toate manifestările artistice de la noi.

De ce au tăcut cronicarii teatrali? Fiindcă era vorba de o moldovenească, de o «provincială»?...

Iată cum se exprimă cronicarul «Minervei» (care şi-a făcut datoria): «*Cred că nu jignesc pe nimeni din lumea artiştilor bucureşteni, dacă spun că reputaţia de mare artistă*»... etc.

Faptul că aceste cuvinte au putut fi scrise măcar în treacăt de un om cumsecade, presupune o mentalitate foarte amuzantă în publicistica noastră.

Firește, la mahala mai merge: Dacă laud pe Tănţica, se face foc Procopoaia...

Dar în artă? Nici cea mai afişată legătură de prietenie nu poate justifica asemenea scrupule. Şi fiindcă în cazul d-nei Pruteanu era vorba probabil de jignirea unor susceptibilităţi feminine, cuvîntul *prietenie* capătă deodată accepţie exasperant de largă.

La rîndul meu cred că nu jignesc pe nimeni dacă voi spune că aceste... susceptibilităţi bucu-

reştene, nu fac onoare nici celor care le posedă, nici — mai ales — celor care le menajează.

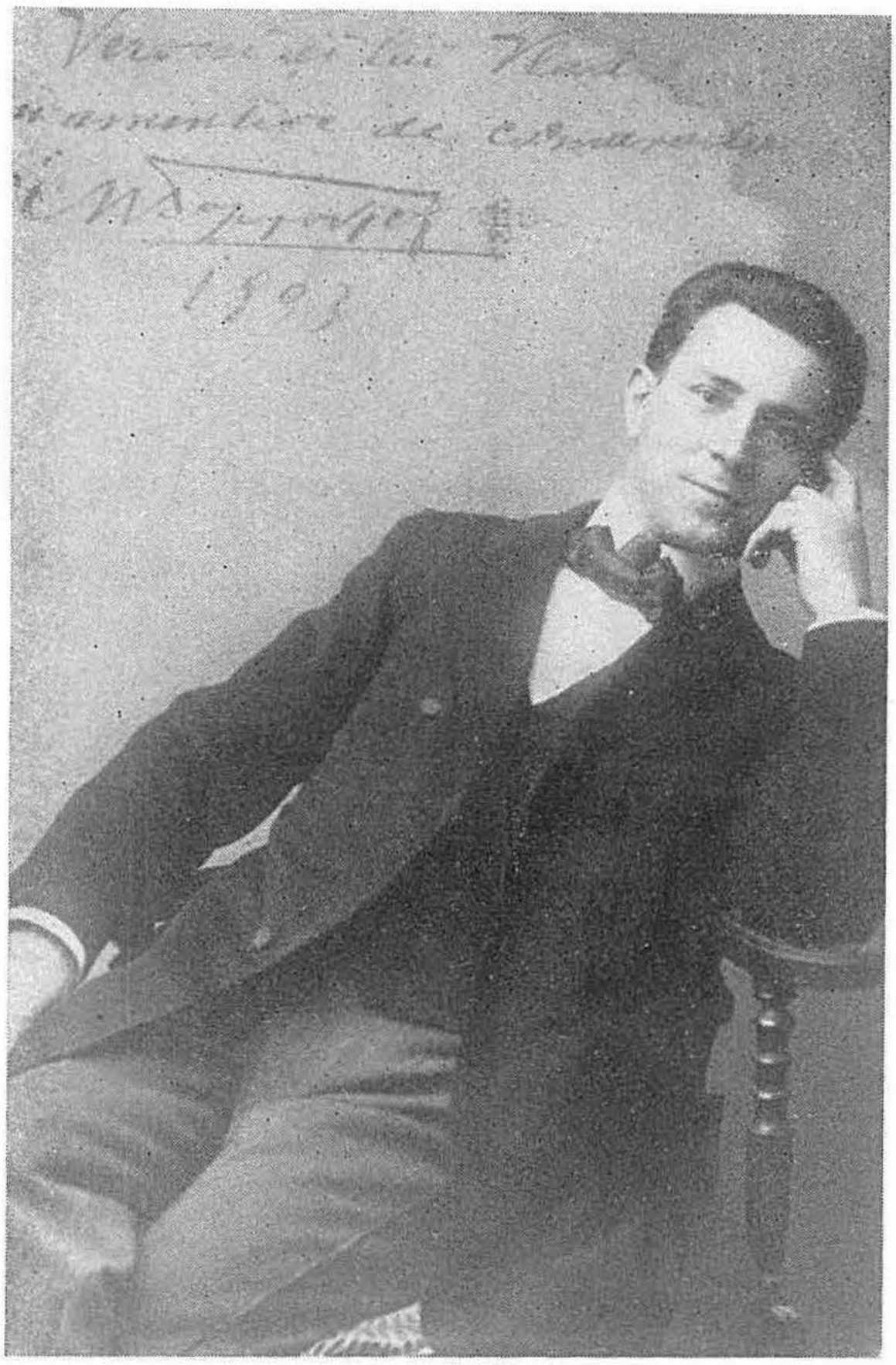
Datoria faţă de artă şi respectul pentru misiunea de «luminător al publicului», trebuie puse mai presus de orice interese individuale, — fie materiale, fie sentimentale sau pur şi simplu sexuale. Altminteri, cu sistemul de mai sus (care în acelaşi timp presupune lauda necondiţionată a aceloraşi persoane susceptibile), — mediocrităţile vor lua în ochii publicului locul adevăratelor talente care rămîn în umbră.

Şi asta nu numai pe terenul artei dramatice. Dacă ţinem seamă, că, oricum, un artist are nevoie de încurajare, de «acel curent de simpatie, care se stabileşte între el şi public», credem că actorii sînt mai privilegiaţi. Pentru că ei, în definitiv, au norocul să vină «în contact direct cu publicul» şi succesul lor concret îi consolează de nedreptăţile presei. Dar un pictor sau un scriitor, de pildă ! Exceptînd firește «şezătorile», răsunetul operei lui ia pentru el o formă mai concretă numai în aprecierile tipărite. Am văzut însă ce fel de împrejurări determină aceste aprecieri în presa noastră cotidiană. Ca să le obţii, trebuie să ai calităţi de om practic. Şi se ştie că, în majoritatea cazurilor, calităţile artistice exclud pe cele practice. Cel mai mare artist al nostru a fost cel mai nepractic om. Nu-l mai pomenesc.

Şi fiindcă de la cazul d-nei Pruteanu am trecut la literatură, îmi permit să mai dau un exemplu : sonetistul Mihai Codreanu, — tot un ieşean, tot un «provincial».

E posibil să jignesc pe mulţi dacă voi spune că sonetele d-lui Codreanu sînt... foarte jignitoare ! Nu i-am văzut însă portretul, nu i-am cetit niciodată numele în ziarele bucureştene, care totuşi au dat un aşa larg concurs celor mai... practici literaţi din Capitală.

Cu toate acestea, în noianul literaturii versificate actuale, sonetele lui Codreanu sînt ca nişte mărgăritare într-o dimirlie de orz.



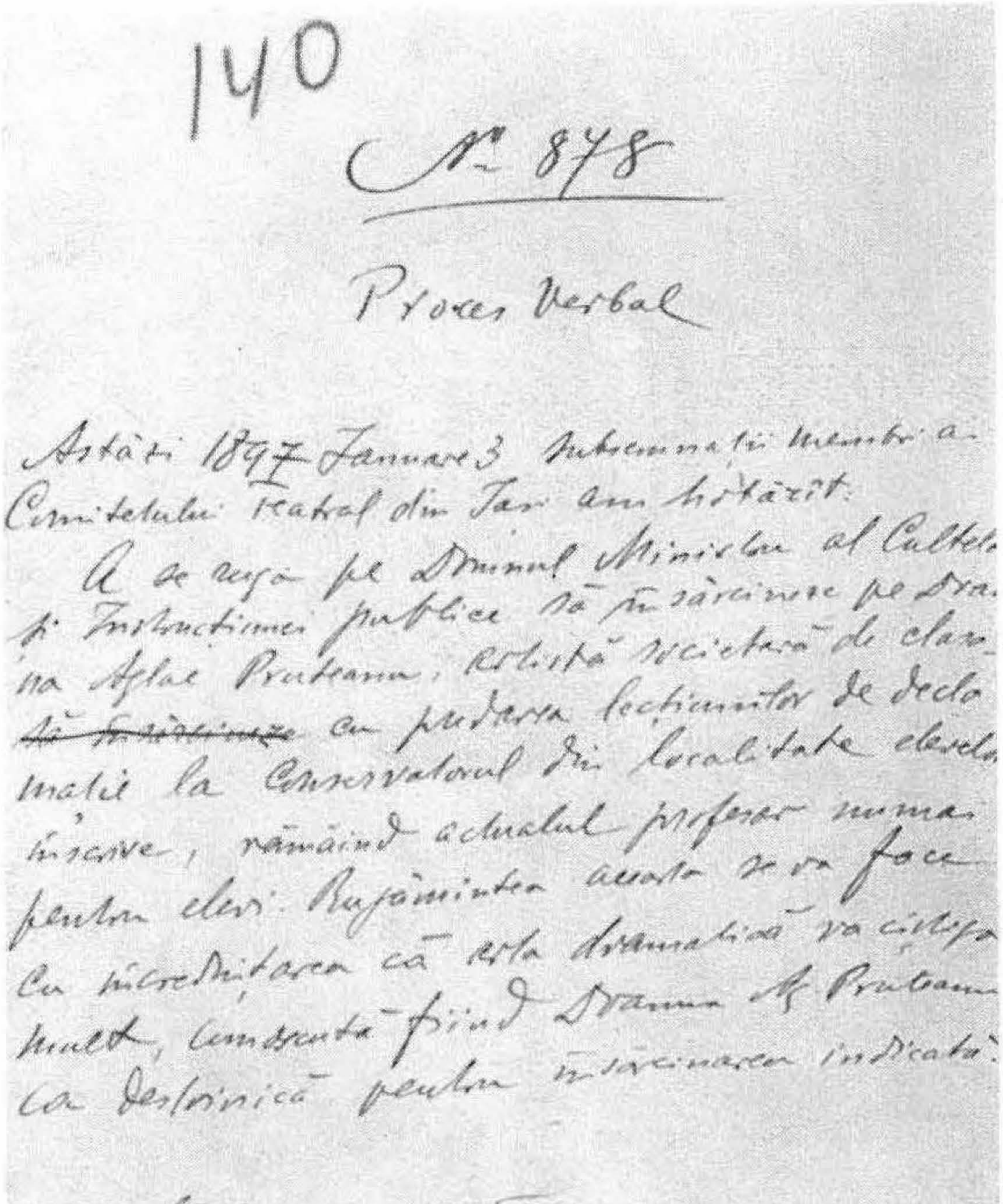
M. Popovici — junior — actor al Teatrului Național din Iași, contemporan cu Aglae Pruteanu



Petre Sturdza Doria — actor și om de cultură remarcabil



Poetul Mihai Codreanu a fost directorul Teatrului Naţional din Iaşi între anii 1918—1923



140

Nº 878

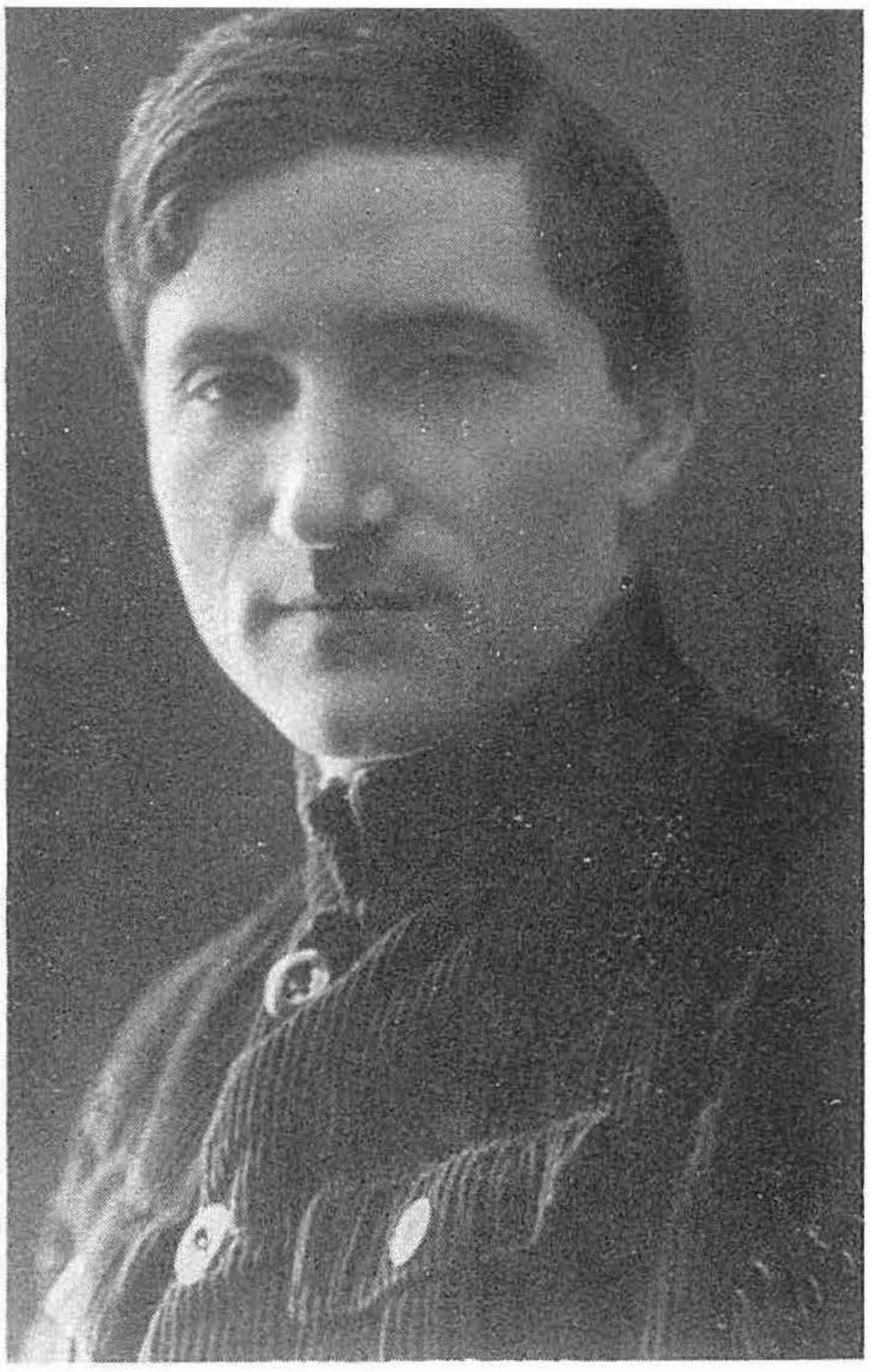
Proces Verbal

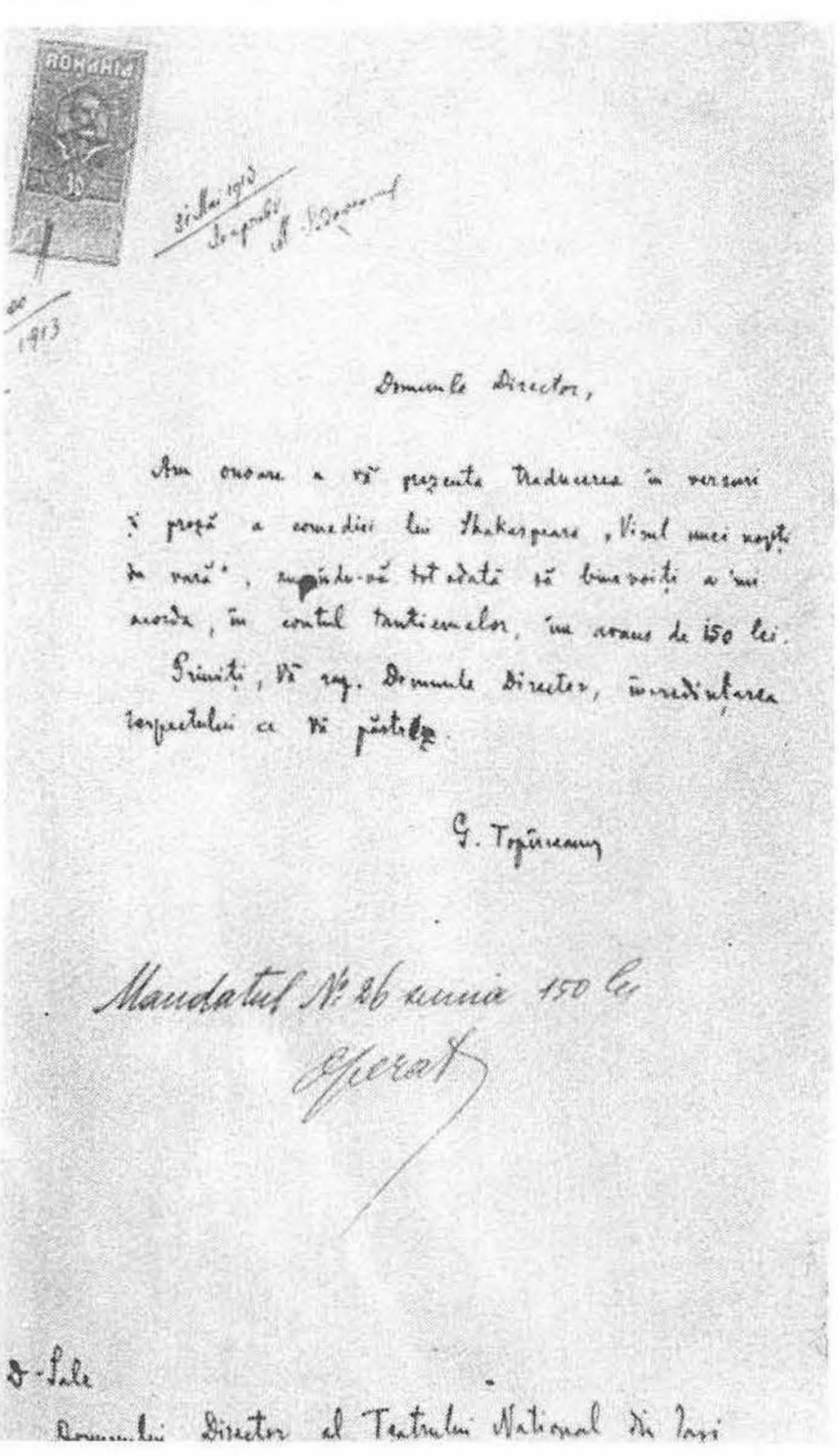
Astăzi 1897 Januare 3 subsemnaţii membri ai
Comitetului teatral din Iaşi am hotărît:
A se ruga pe Domnul Ministru al Cultelor
şi Instrucţiunei publice să însărcineze pe Dom-
na Aglae Pruteanu, solistă societară de clasa
~~să însărcineze~~ cu predarea lecţiunilor de decla-
maţie la Conservatorul din localitate clasele
[illegible], rămâind actualul profesor numai
pentru elevi. Rugămintea aceasta se va face
cu încredinţarea că arta dramatică va câştiga
mult, cunoscută fiind Domna Ag Pruteanu
ca destoinică pentru însărcinarea indicată.

[illegible] P. [illegible]

Procesul verbal prin care „se ruga dl. Ministru al Cultelor“ să numească pe Aglae Pruteanu, soc. clasa I, ca profesoară de dicţiune la Conservator.

Poetul G. Topîrceanu (care a fost scurt timp subdirector al Teatrului Național din Iași)





...și o cerere de avans pentru traducerea sa după „*Visul unei nopți de vară*... (sus în stînga este aprobarea directorului teatrului, M. Sadoveanu.)



Theodor Teodorini, State Dragomir și George Enescu



Actorul Dimitrie Pruteanu — soțul artistei

O spun — ca să-mi achit conştiinţa. Poate că numărul acesta din «Rampa», peste cîteva decenii va cădea în mîna unui istoric literar viitor — poate că voi avea acest suprem noroc... Cine ştie ?" ★

Fără îndoială, aprecierile lui Topîrceanu cuprinse în articolul reprodus de noi interesează istoria literară exact în măsura în care autorul a prevăzut-o, dacă nu şi mai mult. Ele subliniază atitudinea de protest a poetului faţă de moravurile artistice şi literare burgheze şi, totodată, aşază la locul cuvenit gloria unei artiste care ca şi semnatarul articolului din „Rampa" — dispreţuia aceste moravuri. Semnificativ este şi faptul că poziţia protestatară a lui G. Topîrceanu a fost, într-un fel, adoptată şi de redacţia ziarului bucureştean, care a plasat intervenţia sa în fruntea gazetei, ca articol de fond.

În ceea ce o privea pe Aglae Pruteanu, demonstraţia era făcută. Publicul bucureştean a fost fericit să cunoască măcar parţial, printr-o singură piesă, calităţile unei interprete de a cărei faimă auzise demult. Nu-i vorbă, cei mai de seamă artişti bucureşteni, în frunte cu Nottara, Leonescu, Liciu — care decedase de curînd — Petre Sturdza, I. Sîrbul, I. Morţun, Maria Filotti, Aristide Demetriade ş.a., care fie că jucaseră deseori cu ansamblul ieşean, fie că-şi începuseră cariera şi o avuseseră de parteneră, îi cunoşteau de mult faima. Dar era vorba de publicul mai larg. Firește, cele şase spectacole nu au putut însemna un prilej suficient de a fi larg cunoscută la Bucureşti. Însă era vorba şi de o cerinţă intimă, de nevoia unei confirmări şi de întregirea prezenţei ei în toate principalele oraşe ale ţării. Lucrul fusese acum îndeplinit. Satisfăcută, artista se întoarce la Iaşi unde o aşteptau succese noi, alături de cele vechi, mereu retrăite, mereu împrospătate.

Abia scrisese „Rampa", cu cîteva luni mai devreme, despre reluarea rolului Ofeliei : „D-na Pruteanu *a fost idealul Ofeliei, visul lui Shakespeare.*

★ Articolul este semnat din nou la sfîrşit : Gh. Topîrceanu, cu litere de rînd, aldine 8.

Toată gama sfîşietor de dureroasă prin care trece sufletul ei plăpînd şi tînăr şi complexitatea sentimentelor au impresionat aşa de mult încît ne-a dovedit încă o dată puterea de talent a *genialei* noastre artiste..." * Relatări la fel de ample despre creaţiile ei, mai apăruseră semnate de Rinaldo (M. Sevastos), în acelaşi ziar. Citătm cuvintele consacrate Zînei Florilor din *Înşir-te mărgărite :* „Fata cea mică a lui Alb împărat... a avut norocul de-a fi redată de d-na Aglae Pruteanu : glas de cîntec adevărat — constată cronicarul — a avut interpreta mai ales în delicatul monolog : „Măr de aur, măr de aur, / Cine îmi va fi alesul?" **

După spectacolele bucureştene şi după vacanţa de vară, împreună cu bogatele reveniri asupra acestor succese, aflăm informaţii şi aprecieri superlative despre creaţiile din *Sapho* de A. Daudet şi Adolphe Belot sau despre Flameola din *Martira.* Un scriitor mai străin de mediul artistic al Iaşului, Eugen D. Relgis, semnînd o cronică asupra acestui din urmă spectacol, menţionează dezarmat : „N-o să mă încumet să vorbesc de jocul d-nei Aglae Pruteanu, al cărei talent e consacrat de toată critica". Rolurile din *Sapho* şi din *Patima cea mare* erau jucate în acelaşi timp şi la Bucureşti, de Lucia Sturdza-Bulandra şi de Maria Filotti. Presa Capitalei (în primul rînd „Rampa", ca revistă de specialitate) scoate în evidenţă calităţile celor două viitoare mari interprete ale teatrului românesc, dar nici elogiile consacrate artistei de la Iaşi nu sînt mai prejos.

---

* „Rampa", 25 febr. 1912. Semnat cu iniţialele B. S. Acelaşi cronicar publicase şi la 15 febr. un articol elogios despre reluarea altei creaţii a artistei, în piesa *Lumea în care ţi se urăşte.* Articolul e însoţit de fotografia interpretei în pagina I-a a ziarului.

** „Rampa", 26 febr. 1912 ; la 3 martie 1912 aflăm o cronică dezvoltată despre creaţia actriţei în *Patima cea mare* de Auernheimer. Ziaristul bucureştean V. Florescu semnase tot acolo, la 27 ian. 1912, un subliniat elogiu pentru artista care interpretase eroina din *Păpuşile* de Wolf.

Cît despre presa ieşeană, ne întoarcem mai întîi la „Viaţa românească“ *, unde C. Alexandrescu, arată că dramatizarea lui Adolphe Belot după *Sapho* are, ca piesă, defectul tuturor dramatizărilor după opere epice, şi scrie apoi făcînd unica menţiune despre distribuţie : „D-na Aglae Pruteanu, cu jocul său neîntrecut, a dat o viaţă deosebită părţilor îndeobşte monotone ale acestei piese“. Despre *Martira* de Jean Richepin aflăm că „s-a reprezentat în frumoasa prelucrare a d-lui Mihai Codreanu şi a *avut norocul* ca unul din cele mai frumoase şi mai armonice pasagii (monologul «foilor de mintă») să fie spuse de d-na Pruteanu“.

Revenit în vară de la Paris, unde rămăsese mai mult pentru perfecţionarea sa ca regizor, artistul Vlad Cuzinski, acordă un interviu tot în „Rampa“ ** şi, trecînd peste micile animozităţi pe care le avea faţă de marea sa colegă, arată că urmărise, în capitala Franţei, pe Cecille Sorel, creatoarea în teatru a rolului din *Sapho* : „Făcînd o comparaţie între d-na Aglae Pruteanu şi Cecille Sorel, mărturisesc sincer că noi ne putem mîndri cu talentul primei noastre artiste“.

În săptămînalul „Teatrul“, scos la Iaşi din iniţiativa directorului Mihail Sadoveanu în 1912, începînd de la 21 octombrie ***, se publică de asemenea numeroase informaţii şi fotografii referitoare la activitatea actriţei. În nr. 6, la informaţiile redacţionale, aflăm anunţat pentru numărul următor un articol al lui Gala Galaction despre jocul Aglaei Pruteanu. În nr. 7 se găseşte, în adevăr, o descriere elogioasă a interpretării artistei în *Sapho*, cu referiri şi la locul ei în mişcarea teatrală a ţării, şi la aprecierile lui Arghezi din „Viaţa românească“. Articolul

---

* Nr. 11, 12/1912.

** 20 iunie 1912.

*** V. Arhivele Statului Iaşi, Fd. Teatr. Naţional, dos. 661 Au apărut în total 17 numere de revistă, cîte o coală (16 p.) formatul „*Vieţii româneşti*“. *Redactorii* (G. Topîrceanu, M Sevastos, C. Săteanu) şi colaboratorii erau recrutaţi din cercul colaboratorilor aceleiaşi reviste.

este intitulat *Văpae* — comparație care tinde să sintetizeze specificul talentului astfel omagiat — însă este semnat cu semnificativul pseudonim *Proletar*. Dat fiind anunțul anterior menționat, am considerat la început că fusese scris chiar de autorul nuvelei *„De la noi, la Cladova"*, *mai ales că stilul ar îngădui* pe alocuri, asemenea atribuire. O cercetare suplimentară ne-a dus însă la încheierea că pseudonimul *Proletar* era folosit de M. Sevastos, fapt confirmat apoi de autor, căruia i-am cerut lămuriri. Iată cîteva detalii ale jocului artistei în *Sapho* : „În actul al III-lea (...) — o văd încă, — femeie părăsită rătăcind pe urma bărbatului iubit. Îl găsește, în sfîrșit. S-apropie de el rugătoare, ca un copil. Simți că-i sugrumată de dragoste și de durere. Cu glas blînd, pornit din prăpăstiile sufletului umilit, trezește amintirile îngropate în trecut și nepăsare. Dar grațiile feline nu-l pot întoarce în stăpînirea ei. Îi cerșește atunci, de milă, dragostea. Îi cade în genunchi și brațele ei îl caută și-l prind — cum înotătorul obosit, reîntors la mal, cată să se agațe de stîncile țărmului. El însă, o alungă. Sapho, văzînd că nici o nădejde nu-i mai lucește în minte, doborîtă de pasiune, umilită și aruncată cu piciorul, — se prăbușește la pămînt (...)

Cînd se zvîrcolea la picioarele bărbatului plictisit, în glasul d-nei Pruteanu gemea nu numai durerea acestei femei părăsite, ci a tuturor femeilor din lume care au trăit sau vor trăi încă".

Autorul articolului trece apoi la considerații privind condiția ieșeană a acestui talent neobișnuit : „Cînd publicul, în urale, o rechema necontenit la rampă și, mai tîrziu, cînd o înconjurau admiratorii să-i mulțumească pentru rara emoție ce-a deșteptat în sufletul tuturora — am înțeles că regretul d-lui Arghezi * ne lovea cu durere. De s-ar fi dus d-na Pruteanu aiurea, desigur mare faimă s-ar fi născut

---

* Referire la constatarea poetului : „... am crezut că ne dăm seama cîte glorii de scenă ar fi întunecat d-na Pruteanu, dacă în loc să pîlpîie la Iași (...) ar fi venit să ardă în București".

în jurul numelui ei și, la reprezentații, ar fi fost îngropată în mormînt de flori, ca să reînvie după fiecare act, după fiecare piesă mai luminată și mai iubită. Dar noi am fi suferit. Orice păreri de rău însă sînt zadarnice. Văpaia talentului d-nei Pruteanu a împrăștiat la Iași lumini fermecate..."

Această „văpaie" strălucea, cu putere, fără ca nimeni să se gîndească — poate nici artista însăși — că arderea, cu cît e mai intensă, cu atît consumă mai mult și mai repede. Și sub acest aspect, activitatea Aglaei Pruteanu din anii de directorat Sadoveanu reprezintă un apogeu.

Intensitatea activității ei abia acum atinge pragul maxim. În cursul stagiunii 1911—1912 de exemplu, (adică în șase luni : oct. 1911 — aprilie 1912) ea joacă nu mai puțin de *douăzeci și două roluri principale*, Alecsandri, Schiller, Shakespeare, A. Dumas, Racine, Tolstoi, Robert de Flers, Pailleron, Victor Eftimiu etc. Cu toate că unele erau reluări, este destul să ne gîndim numai la capacitatea psihologică a transpunerii în pielea atîtor personaje, care mai de care mai dificil și mai diferit decît celelalte. Interpreta punea mult scrupul în pregătirea fiecărei noi apariții pe scenă, grijile rolului complicîndu-se și cu grijile costumației ; sentimentul răspunderii, față de renumele ce și-l crease și față de locul pe care-l ocupa în teatru, era de-a dreptul copleșitor. Stilul său de joc, realist, trăit în adîncime ca și autocontrolul asupra căruia interpreta insistă — nu-i permiteau momente de relaxare în cursul unui spectacol. Mereu prezentă, chiar în clipele cînd nu avea replică, într-o concentrare psihică fără de care nu ar fi fost posibilă acea văpaie dogorîtoare a sufletelor spectatorilor, sistemul său nervos era menținut într-o stare de aproape permanentă suprasolicitare. În plus, trebuia să mai găsească timp pentru turnee, pentru „beneficiile" sale și acelea ale colegilor și pentru alte *activități*.

În toamna anului 1911 se află în fruntea Comitetului de societari care decid ridicarea în fața

teatrului a unui bust în amintirea lui Grigore Manolescu. Alături de Aglae Pruteanu, semnează un memoriu în acest sens şi-şi oferă contribuţia de muncă şi alţi artişti societari sau pensionari : State Dragomir, C. B. Penel, G. Cîrje, Elena Lascu-Evolski, Athena Georgescu, Verona Cuzinski. *

În august 1915, participă la comemorarea lui V. Alecsandri, la Mircești, Piatra Neamţ şi Bacău, comemorarea iniţiată de Dragomir, şi joacă în aceste localităţi pe Geta din *Fîntîna Blanduziei*, alături de Aurel Ghiţescu.

Munca atît de intensă îşi găseşte însă un reflex şi în tot mai desele cereri de împrumut sau ajutor adresate direcţiunii, pentru căutarea sănătăţii. Sadoveanu aprobă, în toate cazurile, dovedind o mare înţelegere pentru starea de extenuare a artistei. Era la sfîrşitul unei stagiuni, în care jucase *douăzeci şi unu de roluri*... În 1913—1914 joacă mai „puţin" — numai unsprezece roluri la sediu, pînă la 15 februarie. Urmează însă şi un şir de spectacole la Craiova, în urma schimbului de spectacole stabilit între directorii celor două Naţionale : scriitorii Mihail Sadoveanu şi Emil Gîrleanu. Acolo, interpreta ieşeană cucereşte din nou admiraţia fără limite a publicului fostei „cetăţi a Banilor".

Sezonul teatral 1914—1915 aduce o şi mai vizibilă diminuare a activităţii Aglaei Pruteanu : şase reluări ale unor roluri celebre, între care Ofelia din *Hamlet* şi Amalia din *Hoţii*. În *Apus de soare*, unde artista o juca iarăşi pe Oana, şi în *Hamlet*, rolurile titulare erau interpretate de C. Nottara.

Publicul şi presa de specialitate remarcă şi regretă în repetate rînduri faptul că nu are ocazia de a o vedea pe interpreta preferată întrupînd noi personaje. Creaţiile Aglaei Pruteanu intraseră în tradiţia artistică a Iaşului într-un asemenea mod, încît s-ar fi părut că izvorul lor e nesecat. Despre efortul pretins interpretei, despre ritmul şi intensitatea supraomenească a muncii ei, nu amintea nimeni nici

---

* Arh. Statului, Iaşi, Fd. T.N., dos. 639.

un cuvînt. Totul ar fi trebuit parcă să meargă de la sine, fără întrerupere, fără nici un răgaz.

„Viața românească" semnalează rara apariție a artistei încă spre sfîrșitul anului 1914: ...„Facem această constatare cu un regret deosebit pentru că, în primul rînd, e vorba de marea artistă, d-na Aglae Pruteanu... E dureros că, într-o cronică care îmbrățișează o stagiune teatrală de trei luni să nu poți vorbi despre o creațiune nouă a acestei incomparabile artiste. Dacă nu ar fi reluările, spectatorii ar fi fost lipsiți cu desăvîrșire de una din cele mai intense plăceri estetice" *.

Este posibil ca apariția mai rară pe scenă s-o fi afectat și pe artistă, amintindu-i situația atîtor colegi a căror carieră se sfîrșise pe neașteptate, la o vîrstă prematură. (Penel, de exemplu, revenit pentru doi ani în teatru, trebuise să se retragă definitiv din cauza oboselii nervoase, iar G. Cîrjă se afla în 1913 din nou bolnav de „neurastenie cu insomnii rebele, afecțiune de care a mai suferit și anii trecuți și care i-a revenit din cauza surmenajului" — așa cum confirma d-rul Possa, medicul teatrului) **.

Mihail Sadoveanu își arătase însă, în repetate ocazii, compasiunea sa față de munca istovitoare pe care trebuiau s-o depună actorii români, și veghea părintește asupra talentelor în plină vigoare, gîndindu-se totodată și la formarea viitoarelor cadre. Astfel, cu ocazia schimbului de spectacole din primăvara lui 1914 între teatrul din Iași și cel din Craiova, prozatorul, încîntat de talentul și de pregătirea artiștilor craioveni Ștefan și Lucia Braborescu, le propune angajarea la Iași, ceea ce aceștia acceptă. Debutul lor în *Frumoasa aventură*, împreună cu trupa ieșeană, este semnalat elogios de întreaga presă. Între alții, actorul Penel — acum retras de pe scenă — scrie o cronică în „Opinia" arătînd meritele noilor interpreți. Ștefan Braborescu este lăudat pentru capacitatea sa de a ataca orice

---

* „Viața românească", nr. 10—11—12/1914.
** Arh. Statului, Iași, dos. 660, (Fd. T.N.).

caracter, pentru jocul natural și discernămîntul artistic care punea în evidență cultura actorului. Vorbind și despre Lucia Braborescu, care impresionase, de asemenea, publicul, Penel face precizarea : „toate aceste laude binemeritate de noua artistă a Teatrului Național din Iași nu scad însă nici o iotă din renumele și marele talent al artistei noastre, d-na Aglae Pruteanu" *, demonstrînd, parcă aceeași atitudine incriminată de G. Topîrceanu în articolul citat in extenso mai înainte.

Mulți au putut bănui, în adevăr, o rivalitate între cele două actrițe, însă presupunerile amatorilor de cancanuri s-au dovedit neîntemeiate. Aglae Pruteanu se bucura de un prestigiu artistic care, în nici un caz, nu putea fi știrbit prin venirea în sînul colectivului a unei tinere interprete de talent, fapt de care ambele erau conștiente. În afară de aceasta, atitudinile exclusiviste nu o caracterizau pe interpreta celor aproape două sute cincizeci de roluri, iar în ce privește dragostea sa arătată tinerilor colegi, sfaturile date cu diverse ocazii actorilor din generațiile noi sînt concludente. Lucia Braborescu a manifestat, de la bun început, respect și admirație față de ilustra maestră, ca și Ștefan Braborescu — azi artist al poporului, ca și alți interpreți care și-au început cariera în anii de apogeu ai „uriașei Aglae Pruteanu" ** ca și Anicuța Cîrjă, Aurel Ghițescu, mai tîrziu Sorana Țopa, Margareta Baciu, Any Braeschi ș.a.

De altfel, nici unul din celebrele roluri de ingenuă, pe care marea interpretă le juca de la începutul activității ei, nu au fost cerute sau preluate de Lucia Braborescu, actriță al cărei gen se preta mai mult la repertoriul modern. Ca dovadă este și faptul că, în aceeași toamnă, la deschiderea stagiunii 1914—1915, Aglae Pruteanu reapare, alături

---

* „Opinia", 30 oct. 1914. Cronica e semnată cu pseudonimul dedus din inițialele autorului : „Cebepe".

** Caracterizarea aparține actorului Titus Lapteș (Albumul documentar — „140 de ani de la primul spectacol în limba română" — Iași, 1957, p. 69).

de C. Nottara, *„în rolul copilei Oana"* din *Apus de soare* unde a înduioşat toată sala cu vocea, cu jocul ei minunat.* De asemenea, către sfîrşitul anului, în 27 decembrie, o joacă pe Amalia din *Hoţii.*

Publicul se împăca totuşi greu cu prezenţa mai rară pe scenă a actriţei iubite. Într-un articol din „Opinia"** intitulat *Artista Aglae Pruteanu,* după ce este trecută în revistă, pe scurt, cariera strălucită a interpretei, este ea însăşi învinuită, ca şi direcţia teatrului, pentru că nu mai juca seară de seară: „Toată lumea din Iaşi, iubitoare de teatru, se întreabă în fiecare seară: de ce nu joacă «Pruteanca»"?... După ce înşiră multe din creaţiile actriţei, mai vechi şi mai noi, invocîndu-se şi autoritatea Aristizzei, comentatorul conchide că „absenţa aceasta îndelungată este o pierdere pentru public şi pentru moralul teatrului".

Spectatorii îi remarcaseră, în adevăr, lipsa şi de aceea cînd a păşit din nou în scenă, în ultimele zile ale anului, în Amalia din *Hoţii* „marea noastră artistă a fost sărbătorită de public cu ovaţii şi aplauze care au ţinut aproape cinci minute, la apariţie (...) Tot publicul a găsit pe «Cocoana Aglaia» tot în floarea talentului său, cu aceeaşi figură de statuă antică, cu aceeaşi voce admirabilă, pe care o modulează după cum vrea, cu aceleaşi gesturi clasice. Lumea a ascultat cu religiozitate, încît reprezentaţia de alaltăseară a fost şi o sărbătoare artistică. Tot ceea ce dorim este ca d-na Pruteanu, în restul acestei stagiuni, să apară ceva mai des, spre mulţumirea sufletească a publicului care o iubeşte şi care doreşte să simtă momente de adevărată artă sublimă"***

Tonul oarecum familiar al autorului rîndurilor citate aici are calitatea de a ne sugera dragostea caldă şi admiraţia maselor de spectatori ai Teatrului Naţional faţă de artista preferată. Totodată înţelegem că, acelaşi punct de vedere este susţinut de co-

---

* „Opinia", 21 oct. 1914.
** 24 dec. 1914. Articolul este semnat cu iniţiala X.
*** „Opinia", 31 dec. 1914.

legii de teatru — deoarece relatarea de mai sus semnată cu inițiala P. aparține, fără îndoială, artistului Penel care — retras din teatru — își continuă încă mulți ani activitatea ca profesor de desen, ca publicist, apoi ca inspector al sălii de spectacole a teatrului ieșean.

Dorința publicului este, în parte, împlinită, căci în continuarea aceleiași stagiuni, Aglae Pruteanu mai joacă în *Baba Hîrca* și în *O carte de vizită.*

La 7 martie 1915 în cadrul unui „beneficiu" artista mai joacă rolul principal din *Închide sau deschide (Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée)* — „proverb într-un act" de A. de Musset și *Modestia,* comedia într-un act de Paul Hervieu tradusă de I. Dafin, iar după o săptămînă, alături de Aristide Demetriad, reapare în unul din rolurile de tinerețe în care stîrnise admirația Aristizzei: Regina din *Ruy-Blas.*

Cu aceasta lua sfîrșit o stagiune destul de agitată din cauza concentrărilor militare și a zvonurilor de tot soiul referitoare la război. Între timp, State Dragomir izbutește totuși să termine o lucrare literară căreia i se consacrase cu pasiune: dramatizarea basmului *Făt-frumos din lacrimă* de M. Eminescu, operă aprobată de Comitetul de lectură al teatrului prin referatul mai multor personalități, între care Mihail Sadoveanu și prozatorul N. Gane. Aglae Pruteanu urma să joace rolul Ilenei Cosînzeana. Aproape la vîrsta de 50 de ani, artista se afla în posesia acelorași calități fizice și vocale care o desemnau pentru rolurile de tinerețe și nevinovăție. Ca dovadă este și faptul că, în același an, o joacă din nou pe Getta din *Fîntîna Blanduziei,* în turneul întreprins de Dragomir, iar la începutul noii stagiuni 1915—1916, alături de Nottara, interpretează atît rolul Gettei cît și pe cel al Iuliei din *Ovidiu,* în cadrul „săptămînii Alecsandri", inițiată de Sadoveanu. *„D-na Pruteanu, atît în Iulia (Ovidiu) cît și în Getta (Blanduzia) s-a arătat iar ca o artistă desăvîrșită; vorba ei te mîngîie, gestul te dezmiardă.*

Lumea a răsplătit-o prin aplauze şi rechemări", — scria „Opinia". *

Noua stagiune se dovedeşte, de altfel, mai fructuoasă, în ceea ce priveşte apariţiile pe scenă ale artistei noastre. Mai joacă astfel pe Marie Letellier din *Înfumuraţii* (Les fourchambault), comedie a lui E. Augier, pe Justina din *Zorile* de Şt. O. Iosif, apoi pe Maslova din *Învierea* de Tolstoi (traducere de V. Enescu după dramatizarea lui H. Bataille) şi pe Hélène Ardan din *Plata durerii (La douloureuse)* de Maurice Donnay. La acestea se adaugă iar *Baba Hîrca*, *O carte de vizită*, melodrama *Două orfeline*, *Cinel-Cinel* de Alecsandri. Presa este la fel de elogioasă: „D-na Pruteanu, marea noastră artistă, a jucat pe Hélène Ardan cu toată puterea talentului de care dispune cu prisosinţă; atitudinea, vorba, farmecul, toate astea îi dau aureola unei stele pe firmamentul nostru artistic". **

În *Învierea*, „d-na Pruteanu a avut o creaţie cum de mult n-au văzut ieşenii pe scena acestui teatru; cu talentul ei extraordinar, ne-a arătat pe biata fetiţă Catiuşa, care mai tîrziu devine Maslova, în toate gradele de nenorociri prin care a trecut (...) Scena beţiei din închisoare a uimit pe toţi (...) Finalul e de un simbolism mişcător" ***. Menţiuni la fel de laudative face despre aceleaşi roluri criticul Octav Botez în „Viaţa românească" ****.

În aceeaşi stagiune, sonetistul Mihai Codreanu cere să se reia *Martira*, prelucrarea sa după J. Richepin, prezentînd şi distribuţia pe care o dorea. Vrednic de menţionat este amănuntul că poetul îşi rezervase şi rolul Zythophanès şi că, în afară de indicarea Aglaei Pruteanu pentru Flameola, cel care semna „profesor de dicţie şi artă scenică la Conservator", urmărea să îmbine în acelaşi spectacol artişti din generaţii diferite, subliniind astfel importanţa principiului pe care-l va aplica şi mai tîrziu ca di-

---

* *23 oct., 1915.*
** „Opinia", 11 dec. 1915.
*** Acelaşi ziar, 6 ian. 1916.
**** Nr. 10—11—12/1915.

rector al teatrului. Era, în același timp, o indicație asupra preluării torței artistice de către un tineret care învățase cu dragoste de la înaintași, ducînd înainte o linie realistă, tradițională, în interpretarea actoricească. În distribuția lui M. Codreanu* îi găsim pe State Dragomir, V. Cuzinski, I. Profir, Radu Demetrescu, Aglae Pruteanu, I. Damira, alături de Aurel Ghițescu, Miluță Gheorghiu, George Popovici, C. Ramadan, apoi N. Meicu, I. Doroșcanu, P. P. Georgescu și „d-ra Ballu" — azi artista emerită Marioara Davidoglu.

Către încheierea aceleiași stagiuni se reia *Azilul de noapte* de Gorki și *Pîinea altuia* de Turgheniev. În prima, State Dragomir a jucat exemplar rolul Actorului, iar în a doua — rolul principal. Era, pare-se, cîntecul de lebădă al ambilor interpreți. În *Amintiri*, Aglae Pruteanu notează cu tristețe : „S-a sfîrșit și cu stagiunea aceasta care pentru noi amîndoi, aș putea spune, a fost cea din urmă ! Activitatea unei cariere strălucite ia sfîrșit în stagiunea 1915—1916. Ce a urmat și ce-am mai jucat de-aci înainte, nu mai are importanță. Nu a fost o descreștere treptată, înceată, ca la alți artiști care joacă mereu pînă cînd nu le mai permit puterile diminuate de vîrstă. Nu, a fost o încetare bruscă în puterea vîrstei, cînd am mai fi putut juca încă multă vreme. Dar... firul s-a rupt singur, ca o coardă prea mult întinsă".

---

* Arh. St. Iași, Fd. T. N., dos. 785.

SFÎRȘIT DE GLORIE

Aglae Pruteanu a continuat să joace și după consumarea acelei stagiuni pe care, retrospectiv, ea o consideră ultima. Ceva, însă, nu mai era ca înainte. În artă, nuanțele sufletești, chiar nedeslușite sau abia sesizabile au, cîteodată, urmări din cele mai neașteptate.

Războiul cu întregul său cortegiu de nenorociri adusese, mai ales după pacea de la Buftea, un val de deznădejde. La aceasta se adăugau lipsurile de tot felul, suferințele, îndolierea atîtor familii, supra-aglomerarea Iașului — care o vreme redevine capitală. Erau momente din cele mai dramatice care aveau să supună la grele încercări conștiințele celor mulți.

Aglae Pruteanu, la începerea ostilităților, avea vîrsta de 50 de ani și era încă în plină vigoare artistică, dar multele încercări prin care trecuse îi accentuează depresiunea morală. Moartea în uitare a marii ei înaintașe, Aristizza Romanescu, de care o legau atîtea amintiri de-a lungul unei întregi cariere, apoi pensionarea prematură a partenerului și prietenului ei, State Dragomir și, după doi ani, moartea lui — toate suferințele venite una după alta o descumpănesc și-i ruinează sănătatea. „Nu mult timp după Dragomir — se destăinuiește ea în *Amintirile din teatru* — nu a trecut un an, și o oboseală de neînvins m-a cuprins și pe mine, alterîndu-mi sănătatea — rezultat inevitabil al surmenării și al loviturilor de tot felul suferite în ultimul timp". Și totuși, dragostea de teatru nu încetează, avîntarea

creatoare se afirmă fără reticenţe : „Nu eram răpusă cu desăvîrşire ; luptam încă cu putere". Totul avea să fie, după război, altfel întocmit, cadrele artistice se înnoiau, (Sadoveanu se retrage de la direcţia teatrului, repertoriul capătă altă orientare) — încît Aglae Pruteanu luptă greu să se regăsească. De altfel, ce mai putea spera ? O mentalitate îngustă, specifică epocii de dominaţie a spiritului burghez exclusiv mercantil, ducea la desconsiderarea artiştilor în plină maturitate creatoare. Pensionările nedrepte, cum a fost şi aceea a lui Dragomir, şi mizeria în care erau lăsaţi să se zbată actorii care nu mai jucau — nu îngăduiau perspective optimiste.

Mobilizarea decretată la 15 august 1916 găseşte teatrul ieşean sub conducerea efectivă a lui Ibrăileanu, Sadoveanu fiind chemat sub drapel. Cu actorii rămaşi în Iaşi se încearcă reînceperea activităţii, repetîndu-se mai întîi *Hero şi Leandru*, în care Aglae Pruteanu trebuie să joace pe Hero, apoi *Cetatea Neamţului* de V. Alecsandri, direcţia de scenă aparţinînd lui State Dragomir. Un proces-verbal scris de mîna lui Ibrăileanu prevede piesele : *Doi sergenţi, Strengarul din Paris, Zile vesele după război, Baba Hîrca, Patria, Cinel-Cinel, Papa Lebonard, Cetatea Neamţului, Zorile* ★. Evenimentele de pe front precipită însă lucrurile. Iaşul îşi schimbă înfăţişarea : „Din liniştea obişnuită, cu străzile lui curate şi asfaltate, cu trecătorii lui rari, ai căror paşi răsunau în tăcere ca pe lespezile de marmură într-o biserică, — acum nu mai era de recunoscut : valuri de oameni se revărsau peste tot. Localnicii dispăruseră în mijlocul populaţiei aduse de împrejurările grele". Clădirea teatrului — care adăpostise în prima parte a anului spectacole ca *Azilul de noapte* ale trupei ieşene, apoi reprezentaţii ale lui Nottara, turneul lui Tony Bulandra, concertul rus Troianovski şi apoi reprezentaţia de retragere a lui G. Cîrjă cu

★ Arh. St. Iaşi, Fd. T.N., dos. 796, proc. verb. 213 şi 255. Ibrăileanu gira efectiv direcţia T.N., propunerea ca Topîrceanu să fie subdirector, făcută prin proc. verb. 27/1916 nefiind confirmată încă de minister.

Trandafirii roşii şi — fapt care merită amintit — debutul lui Victor Ion Popa ca actor (pe cînd era încă student şi elev al Conservatorului) în piesa *Lăutarul din Cremona* de François Coppée [20], — devine acum sediul Parlamentului şi al Primăriei. În cabinele actorilor sînt încartiruiţi ofiţeri francezi.

Cu cîteva luni mai înainte, prevăzînd imposibilitatea spectacolelor, Ibrăileanu, împreună cu ceilalţi membri ai comitetului, decidea să nu mai deschidă stagiunea „dată fiind situaţia excepţională prin care trece ţara". Artiştii rămaşi în Iaşi deplîng moartea pe front a tînărului actor Aurel Cerkez; C. B. Penel, actor pensionar, inspector al sălii, se pune la dispoziţia răniţilor din spitalele militare instalate în şcoli, înveselindu-i prin recitările şi dialogurile comice interpretate. Ziarul „Opinia" publică un *Cîntec* (versuri) ale unui alt tînăr actor: Tudor Călin — mai tîrziu interpret al lui Hamlet — „caporal în regimentul 34 Constanţa", aflat în spitalul de la Şcoala normală de fete. Direcţia teatrului decide cumpărarea unei mari cantităţi de ţigări care să fie împărţite răniţilor din spitalele „Veniamin" şi „Internat" din partea societăţii dramatice, iar jetoanele comitetelor de lectură şi administraţie sînt cedate pentru cumpărarea de cărţi poştale necesare corespondenţei ostaşilor spitalizaţi.

În această atmosferă apăsătoare, Mihail Sadoveanu protestează împotriva încartiruirilor în teatru şi a proiectelor de a sparge zidurile spre a se pune sobe în cabine, arătînd că prin aceasta ar urma „să se siluiască şi să se ruineze o clădire care este o operă de artă". Mai mult: scriitorul cere chiar evacuarea celor încartiruiţi, în vederea începerii reprezentaţiilor *.

În adevăr, de la 15 ianuarie 1917 începe stagiunea teatrelor reunite, adică a celor două Naţionale refugiate (Bucureşti şi Craiova) împreună cu trupa ieşeană. În această formaţie, teatrele activează

---

* Arh. St., Fd. T.N., dos. 800 — concept scris de mîna lui Sadoveanu şi datat 31 dec. 1916.

fără întrerupere pînă la 3 iunie 1918, sub conducerea directorului general Al. Mavrodi. În aceeaşi perioadă se constituie şi trupa de operă, cu concursul celor mai reputaţi solişti şi dirijori. Se reprezintă, între altele, în primăvara lui 1917 *O scrisoare pierdută*, *Cyrano de Bergerac*, *Zile vesele după război*, *Dl. Notar*, *Rigoletto*, *Aida*, *O noapte furtunoasă*, *Patima roşie*.

Aglae Pruteanu, deşi bolnavă, joacă totuşi, în ianuarie 1917 în *Învierea* de Tolstoi, cu acelaşi partener în Nehliudov, Mihai Popovici, însă în restul ansamblului numai cu artişti bucureşteni şi craioveni. Omagiile presei şi admiraţia colegilor străini de Iaşi, care nu avuseseră prilejul s-o cunoască, au fost, ca întotdeauna, superlative. Urma să apară în continuare în Ofelia, cu Nottara-Hamlet, şi în *Fedora*. Însă frigul din sală şi de pe scenă, a fost cauza unei boli care în cele din urmă o ţintuieşte la pat. A mai jucat la 24 ianuarie în *Cinel-Cinel*. Dar peste două zile nu a mai putut să apară în *Hamlet*. Boala nu o slăbeşte vreo două luni, iar în timpul convalescenţei, primeşte o nouă lovitură.

Sub impresia durerii pricinuite de vestea morţii pe front a nepotului ei, actriţa nu s-a mai simţit în stare, cel puţin o vreme, să se concentreze pentru a reda, cu aceeaşi perfecţiune personajele sale preferate. S-a refugiat în sine, şi-a evocat momentele de glorie, luîndu-şi acum şi răgazul de a medita mai mult asupra drumului ce-l parcursese fără oprire de-a lungul carierei. Din depărtare, impresiile copilăriei îşi făceau loc, înseninîndu-i gîndurile, uşurîndu-i parţial oboseala şi deprimarea. Găsind satisfacţie în retrăirea anilor petrecuţi în casa părinţilor cînd — vrăjită de farmecul peisajului — asculta poveştile, baladele sau cîntecele mamei, artista a început să dea urmare impulsului mai vechi de a-şi însemna impresiile de demult. A scris atunci o bună parte a volumului său de *Amintiri*. Restul a urmat după cîţiva ani.

Cufundarea în trecut nu a însemnat, însă, renunţarea la prezent. Dimpotrivă, în acele momente

de plinătate sufletească şi de visare, artista a găsit, pare-se, rezerve sufleteşti de încredere şi optimism. Treptat şi-a revenit din depresiunea iniţială. Mergînd pe acelaşi fir al memoriilor, a trecut uşor de la amintirile copilăriei la emoţiile sublime ale creaţiei artistice. A început să frecventeze tot mai des reprezentaţiile trupelor reunite, admirînd pe Marioara Ventura sau pe Maria Ciucurescu, pe Nottara, I. Brezeanu, Tony Bulandra, I. Livescu, Maria Giurgea, I. Morţun, Lucia Sturdza Bulandra, pe I. Manolescu, Ecat. Zimniceanu, Elvira Popescu, Maria Filotti, Niculescu-Buzău, Zaharia Bîrsan, Aura Fotino, C. Tănase, Al. Demetrescu-Dan, Ana Luca şi atîţia alţii. Ba chiar, simţindu-se din nou atrasă de mirajul scenei, reia în stagiunea 1917—1918, rolul Gettei din *Fîntîna Blanduziei* şi, alături de C. Nottara, se încredinţează iarăşi de marea admiraţie şi de respectul publicului format acum, pe lîngă localnici, şi din numeroşii refugiaţi sau militari, fie stabiliţi în Iaşi, fie în trecere pe aici. Distribuţia mai cuprindea pe I. Profir şi Mihai Popovici de la Teatrul din Iaşi, pe Olimpia Bîrsan (Neera) —soţia lui Zaharia Bîrsan—, pe I. Brezeanu şi I. Manu din Bucureşti, pe Al. Demetrescu-Dan din Craiova. Într-o a doua distribuţie juca şi State Dragomir pe Horaţiu, cu Elvira Popescu în Getta. Toţi actorii din ţară, strînşi în trupa comună de la Iaşi, recunoşteau însă însuşirile cu totul excepţionale ale Aglaei Pruteanu — şi directorul general Al. Mavrodi împreună cu cele două Comitete reunite, acordînd gratificaţii întregului personal, în septembrie 1917, îi fixează artistei ieşene cea mai mare sumă : 1000 lei. Societarii clasa I de la Bucureşti, inclusiv Nottara, Brezeanu, Elvira Popescu ş.a., primeau numai cîte 800 lei. *

Totuşi starea sănătăţii interpretei nu este satisfăcătoare. Într-o petiţie adresată lui Al. Mavrodi, în toamna lui 1917, ea cere un ajutor „avînd nevoie de o cură mai îndelungată şi care e şi foarte costisi-

*Arh. Stat., Fd. T. N., dos. 820.

toare *. O cerere similară adresează numai după cîteva luni, la 18 februarie 1918, tot directorului general, care lua măsuri valabile pentru toate teatrele, — Sadoveanu fiind mobilizat cu grad de căpitan: „Timpurile fiind foarte grele — arată cea care încă o juca pe Getta cu atîta strălucire — mă văd în imposibilitate, pe lîngă nevoile subsistenței, de a-mi procura și îngrijirea medicamentoasă pentru tratamentul de care am nevoie" **. Directorul general dovedește, de fiecare dată, multă promptitudine în satisfacerea cererilor Aglaei Pruteanu. Astfel încurajată și ajutată, artista își reia treptat activitatea, și face chiar deplasarea inițiată de direcție la Botoșani unde joacă din nou pe Maslova în *Învierea*, alături de State Dragomir care apare tot acolo și în *Azilul de noapte*, în rolul Actorului.

Poate încrederea în sine și plăcerea de a munci i-ar fi revenit artistei pe de-a-ntregul, dacă alte lovituri morale nu ar fi adăugat suferințe noi. La 31 martie 1918, desfăcîndu-se întovărășirea celor trei teatre naționale și a celorlalți actori din teatrele particulare care jucaseră la Iași în timpul refugiului, Comitetele reunite ale Teatrului Național din Iași reconstituindu-se, iau o serie de măsuri privitoare la personal, aplicînd dispozițiile unei legi nemiloase și nedrepte. Sînt pensionați atunci actorii Mihai Popovici, după 30 de ani de activitate, C. Momuleanu, după 28 de ani și State Dragomir, acesta din urmă după o carieră de 27 de ani ca societar. I se acordă o pensie de 473 lei lunar, într-o vreme cînd remunerarea societarilor de clasa I ajunsese la 900 lei lunar și cînd devalorizarea monetară se manifesta vertiginos.

Împrejurarea avea să demoralizeze nu numai pe cel în cauză, dar și pe marea sa parteneră, fluturîndu-i prin fața ochilor spectrul părăsirii teatrului, deci a rațiunii ei de a exista, ca și amenințarea mizeriei. Căci situația pensionarilor era din cele mai grele. Două din fostele societare de rangul în-

---

* Arh. Stat. Fd. T.N., dos. 841.
** Ibid., dos. 820.

tii ale Teatrului ieşean, Elena Lascu şi Elena Botez, erau, de pildă, nevoite, pentru a putea trăi, să se angajeze, stagiune după stagiune, controloare de sală, stînd la uşă şi plasînd publicul, în schimbul remuneraţiei de 2 lei pe seară. Bolnavă, Luţa Botez, fostă actriţă de strălucire şi frumuseţe deosebită, este nevoită să ceară ajutor. În cererea sa face, cu prilejul acesta, un sfîşietor tablou al condiţiilor de mizerie care-i ameninţau şi pe ceilalţi artişti după pensionare : „Subsemnata... vin cu onoare a vă ruga să binevoiţi a mă ajuta la boala în care mă găsesc ; zac ca un cîine, în cea mai neagră mizerie. Nu mai am nici de unele, nici lemne, nici un pic de zahăr, nici un pic de ceai ca să-mi întăresc nervii slăbiţi, stau în frig n-am nici o flaneluţă să-mi pun pe corpul meu slăbit şi uscat. Fac un apel la sentimentele dvs. nobile să m-ajute *(sic !)* căci de 45 de ani de cînd sînt în teatru, n-am cerut niciodată nici un ajutor ... şi sînt şi eu una din artistele care au ţinut teatrul în spinare şi cred că merit şi eu acum la bătrîneţe, la boală, în halul în care mă găsesc".* I s-a acordat un ajutor de 200 lei.

Iată ce însemna pe atunci pensionarea. Aglae Pruteanu înţelegea şi durerea morală a artistului îndepărtat de scenă şi încercase însăşi, ca parteneră, acelaşi regret. Pe deasupra mai plutea şi ameninţarea lipsurilor de tot felul şi ... a uitării. În uitare şi lipsuri avea să moară la Iaşi, la începutul verii lui 1918, marea predecesoare a Aglaei Pruteanu : Aristizza Romanescu. Direcţia generală a teatrelor, funcţionînd încă în capitala Moldovei care, temporar, devenise şi capitală a ţării, acordă la 29 ianuarie 1919 un ajutor de 1 000 lei pentru înmormîntare **. Era o ultimă datorie care nu putea compensa totuşi atitudinea nemiloasă, de indiferenţă şi cinism birocratic manifestată de oficialitatea epocii faţă de

---

* Arh. St. Iaşi, Fd. T.N., dos. 859. Cererea e datată 6 noiembrie 1918.

** Ibid., dos. 918 Aristizza murise la 4/17 iunie 1918 (cf. Mircea Mancaş *Aristizza Romanescu,* E.S.P.L.A., 1957, p. 186) deci ajutorul era acordat postum.

mărea artistă, după pensionarea ei şi mai ales în anii premergători războiului.

Aglae Pruteanu în *Amintiri* stabileşte un paralelism dureros : „Aceeaşi muncă aspră şi grea, pe un teren arid, ne-a sfîşiat carnea şi sufletul..."

Cu această stare sufletească, artista noastră intră în stagiunea 1918—1919. Dragostea faţă de scenă şi respectul pentru public rămăseseră aceleaşi, dar finalitatea sacrificiilor făcute şi a zbaterii ei pentru idealurile înalte ale artei devenea tot mai ceţoasă. Nimic esenţial nu se putea schimba pentru a li se oferi creatorilor deplina satisfacţie a unei datorii morale îndeplinite şi în planul vieţii personale, dar şi în ceea ce priveşte ecoul social al muncii desfăşurate cu oricîtă abnegaţie. O senzaţie, din ce în ce mai clar conturată, de amărăciune şi zădărnicie îşi face loc în sufletul artistei. Pe zi ce trece, ea devine tot mai îngîndurată, mînată de o nelinişte aparent fără obiect.

Încă înainte de vacanţă Sadoveanu îl delegase în scris pe G. Ibrăileanu să gireze direcţia *. După aceea se asigură de numirea lui G. Topîrceanu ca subdirector, care se face, în sfîrşit, pe data de 15 octombrie 1918 **. La 30 septembrie, artista mai obţinea un ajutor pentru îngrijirea sănătăţii — vacanţa nu-i atenuase boala ***. La data de 30 octombrie, întrunindu-se Comitetul de administraţie din care făceau parte, între alţii, G. Ibrăileanu, Al. Philippide, Ilie Bărbulescu ş.a. (Sadoveanu era absent) se decide începerea stagiunii cu *Viforul*, Aglae Pruteanu urmînd a juca în rolul Oanei. Spectacolele încep a fi programate zilnic, însă în afară de piesa lui Delavrancea, artista nu avea să mai primească alte roluri.

Puritatea Oanei din *Apus de soare* se transformă, în cea de a doua piesă a trilogiei, în durere

---

* Arh. St. Iaşi, Fd. T.N., dos. 918, decizia nr. 7.

** Ibid., dos. 859. Topîrceanu e numit şi cu „atribuţii de director de scenă". Ciornele deciziei şi ale întregii corespondenţe sînt scrise de mîna lui Sadoveanu.

*** Ibid., dos. 885.

sfîşietoare, halucinantă. Artista a întins o punte logică între sinceritatea şi nevinovăţia copilei Oana şi suferinţa cauzată de cruzimile lui Ştefăniţă-Vodă. Personajul a apărut astfel adînc emoţionant, însă ferit de alunecările în patologie. Era încă o creaţie trainică, menită a pune în valoare opera lui Delavrancea şi precizînd un drum, o linie, în interpretarea acestui rol pe scena ieşeană. Pe Ştefăniţă îl juca atunci Şt. Braborescu, V. Boldescu era Mogîrdici, Sorana Ţopa — Doamna Tana. Interpreta Oanei se pregătise pentru acest rol cu aceeaşi grijă ca şi în trecut. Şi-a confecţionat şi un costum nou, pe lîngă cel din garderoba teatrului care nu era „propriu pentru ceea ce necesitează scena" — cum arăta actriţa într-un raport adresat direcţiei *. Conducerea teatrului — nu o mai distribuie încercînd să-i menajeze sănătatea zdruncinată, manifestînd, în rest, aceeaşi solicitudine faţă de interpretă. Este, însă, un fapt cert că inactivitatea îl consumă poate şi mai mult pe un artist şi Aglae Pruteanu resimţea lipsa contactului cu vibraţia sălii pline de spectatori. Ziarele îi remarcă absenţa, din punctul de vedere al publicului, şi un cotidian vorbea chiar de o anumită „dezinteresare" din partea direcţiei teatrului unde fusese de curînd instalat poetul Mihai Codreanu [21].

Acelaşi sentiment de tristă izolare îl resimţea şi State Dragomir care, în februarie 1919, se hotărăşte, în sfîrşit, să dea în judecată teatrul pentru pensionarea sa prematură. Cam tot atunci, Aglae Pruteanu începe să repete rolul Ceciliei — cocheta din *Intimii noştri* de V. Sardou. La deschiderea următoarei stagiuni, 1919—1920, apare în acest rol şi ziarele remarcă „graţia veşnic tînără şi distinsă a d-nei Pruteanu, pe care am dori s-o vedem întrupînd cît mai multe roluri". Fiind o artistă de neînlocuit, autorul criticii pretinde că „D-na Pruteanu trebuie *condamnată* să joace **. Era, fără îndoială, în

* Arh. St. Iaşi, Fd. T. N., dos. 859.
** „Presa", 18 noiembrie 1919.

aceste cuvinte, un elogiu, însă şi o doză de cinism, pentru că actriţa lupta din greu cu durerile de tot felul şi fiecare nouă apariţie pe scenă cerea un efort care echivala cu un sacrificiu. Un asemenea sacrificiu, soldat cu o strălucită demonstraţie artistică, făcea interpreta în aceeaşi toamnă, preluînd în deplină forţă, cu o prestanţă fizică şi cu o miraculoasă stăpînire a versului viguros al lui Alexandru Davilla, rolul Doamnei Clara din *Vlaicu-Vodă*. Cei care au văzut-o, oameni de artă din Iaşi sau Bucureşti, confirmau că personajul nu avusese încă o interpretare atît de profundă şi de măreaţă totodată. O interpretare de înaltă şcoală avea să-i dea aceluiaşi personaj şi Agatha Bîrsescu, însă jocul Aglaei Pruteanu se impunea prin mai multă convingere, printr-un realism mai puternic marcat *. Era, după Oana din *Viforul*, o nouă dovadă că actriţa îşi îmbogăţea genul, trecînd la o serie de roluri de o altă factură, pe care ar fi putut să le joace mulţi ani de aici înainte. Ar fi putut, fără îndoială, dacă viaţa personală nu i-ar fi fost tocmai acum mai neguroasă, apăsată de incertitudini şi tristeţi iremediabile. Artista pentru care *teatrul* şi *viaţa* erau contopite, simţea cum, treptat, cele două existenţe tindeau să se separe. Perspectiva încetării activităţii ei în teatru era privită, în orice caz, ca o negare a propriei vieţi. O pildă de loc încurajatoare era situaţia lui Dragomir care, deşi încă profesor, fusese îndepărtat de scenă. Elevii de Conservator, de exemplu, înţelegînd suferinţa maestrului lor iubit, caută să-l ajute şi organizează un festival la 2 decembrie 1919 în cinstea lui. Pe lîngă satisfacţia sufletească pe care căutau s-o ofere profesorului, tinerii învăţăcei realizează din vînzarea biletelor şi o sumă destinată căutării sănătăţii acestuia. De altfel încă din cursul verii, agravîndu-i-se boala de inimă, Dragomir ceruse şi un ajutor de la teatru : „fiind suferind şi pensia mea

---

* Aprecierea aceasta o face Anny Braeschi, artistă emerită, remarcabila interpretă actuală a Doamnei Clara pe scena ieşeană, care a fost, în acelaşi timp, şi o ferventă admiratoare a Agathei Bîrsescu.

fiind prea mică ca să pot face faţă cheltuielilor ce necesită căutarea, vă rog să ţineţi seama de serviciile pe care le-am adus teatrului..." etc. Directorul Mihai Codreanu îi aproba 500 lei ajutor „ţinînd seama de serviciile aduse de petiţionar teatrului pe un timp atît de îndelungat".* Dar boala de care suferea artistul se agravează vertiginos, cu toate îngrijirile medicale. La 20 ianuarie 1920, i se aprobă un nou ajutor de la teatru, de 400 lei, iar la 25 februarie aceeaşi instituţie achită... cheltuielile de înmormîntare. După două luni, elevii Conservatorului solicită sala teatrului în vederea unei reprezentaţii necesare procurării de fonduri pentru executarea unui bust al profesorului lor.

„Golul se face din ce în ce mai mare în jurul meu. Ca printr-o ceaţă deasă, zăresc dincolo de ea viaţa... viaţa altora, nu a mea... pentru că noi, actorii, încetăm de a trăi, cînd încetăm de a juca" — avea să scrie actriţa.

Pentru epoca noastră, poate, asemenea sentimente apar învăluite într-un romantism uşor desuet. În atmosfera de după primul război mondial, în plin regim de represiune politică şi de desconsiderare a oricăror valori morale, arta şi cei devotaţi artei nu puteau întrezări perspective mai optimiste, mai cu seamă cei neînarmaţi şi nepregătiţi să lupte.

Aglae Pruteanu va lupta totuşi, poate nu cu încrederea de altădată, dar va lupta. O doză de deprimare se adăugase, ireversibilă, caracterului ei altfel hotărît şi combativ. Cu toate că situaţia sa în teatru era, din punct de vedere administrativ, aceeaşi, de primă artistă, beneficiind de toate drepturile societarilor clasa I **, faptul că nu putea juca mai des îi dădea o nelinişte, o nesiguranţă lăuntrică. O maladie a ficatului o şubrezise şi fizic, alterîndu-i liniile şi culoarea feţei. Căutîndu-şi un nou făgaş pentru a supravieţui *artistic*, face diverse în-

---

* *Arh. Stat., Fd. T.N., dos. 925.*

** Primea în afară de salariu, gratificaţii, ajutoare de toaletă şi cota cuvenită din împărţirea beneficiilor (Arh. St., Fd. T.N., dos. 925 şi 959).

cercări. Fără îndoială, amintirile trecutului ofereau satisfacţii, dar şi regrete. Scrierea lor nu constituia, evident, şi o soluţie practică pentru rezolvarea problemelor prezentului. Schimbarea genului de roluri, cum s-a văzut, nu-i asigura o prezenţă neîntreruptă pe scenă, din cauza repertoriului care nu putea selecţiona pe atunci numai piese „de stimă". Acestea se reprezentau de cîteva ori, de obicei la începutul stagiunii, cum era, de pildă, şi cazul piesei lui Davila, *Vlaicu-Vodă*, jucată în toamna lui 1919, cînd artista noastră reapare în Doamna Clara, dar şi în Cecilia din *Intimii noştri*.

O soluţie care a atras-o, un moment, era aceea de a continua la Conservator activitatea lui Dragomir. Ne amintim de o veche propunere a Comitetului teatral, în 1897, care cerea Ministerului crearea unei catedre de artă dramatică pentru Aglae Pruteanu, pentru ca sfaturile şi experienţa artistei să fie puse mai eficient la dispoziţia generaţiilor noi. Propunerea s-a oprit atunci la Minister „din lipsă de fonduri". Acum, nu se mai putea obiecta la fel, căci era vacantă catedra lui Dragomir, suplinită de la 18 noiembrie 1919, adică din momentul cînd fostul titular nu şi-a mai putut ţine cursurile, mai întîi de C. B. Penel, în mod prietenesc, gratuit, cu aprobarea cuvenită a Ministerului. După acesta au fost suplinitori Radu Demetrescu şi Em. Al. Manoliu. Pentru ocuparea catedrei, conform legii, urma să se ţină concurs. Aglae Pruteanu se gîndeşte la această alternativă şi începe chiar să acţioneze.

La 22 aprilie ea cere Conservatorului să-i elibereze un act de studii * din care să se constate că a urmat şi a dat examene la declamaţie în anul şcolar 1885—86. Certificatul i se acordă, însă el era insuficient pentru că durata studiilor în Conservator era atunci de trei ani şi profesorul ei, actorul Mihail Galino, promovînd-o după primul an, pentru merite excepţionale, nu făcuse menţiunea

---

* Arh. St., Fd. T.N., dos. 1/1919—1920. Cererea poartă nr. de înregistr. 382.

cuvenită în matricole, cu toate că el însuşi o recomandase teatrului şi stăruia acolo, cum s-a văzut, pentru recunoaşterea meritelor şi drepturilor fostei sale eleve.

În asemenea condiţii, artista se adresează direcţiunii teatrului, pentru a obţine un certificat echivalent cu... calificarea profesională. Era aici o ironie a împrejurărilor, dar... formele sînt forme şi Aglae Pruteanu înşiră pe hîrtie : „Dorind a mă înscrie printre candidaţii la catedra de dicţie şi artă dramatică de la Conservatorul local, rămasă vacantă prin moartea regretatului prof. State Dragomir, fac apel la Dv. ca director al Teatrului Naţional din Iaşi, rugîndu-vă să binevoiţi a-mi da un certificat prin care să se poată constata calităţile mele artistice, în tot timpul cît am servit Teatrul Naţional din Iaşi, de la începutul carierei mele şi pînă în prezent. Acest certificat cred că e suficient şi poate completa lipsa anului al III-lea de absolvire a Conservatorului din Iaşi, la care nu am mai urmat în anul 1886—87, cînd, după ce am luat premiul I la dramă şi tragedie, am fost angajată cu mari elogii de către Comitetul teatral. Şi fiindcă niciodată nu mi s-a cerut acel certificat de absolvire, nu am avut nevoie să-l reclam (...) Voi aminti că nici Aristizza Romanescu (...) nu avea absolvenţa Conservatorului şi totuşi a fost o bună profesoară la Conservator..." etc.

Directorul teatrului, poetul Mihai Codreanu, el însuşi profesor la Conservator, recent definitivat în urma raportului unei comisii din care făcuseră parte State Dragomir, A. Cirillo şi E. Mezzetti * acordă îndată certificatul cerut, atestînd, în afară de timpul de funcţionare, faptul că petiţionara „a avut o strălucită carieră artistică, ţinînd cu desăvîrşit succes rolele de protagonistă" **.

---

* Arh. St. Iaşi, Fd. 102, dos. 9/1919—1920. Raportul comisiei este din sept. 1919, iar confirmarea Ministerului vine pe 1 febr. 1920.

** Ibid., Fd. T. N., dos. 975. Certificatul are nr. 46 din 14.IV.1920.

Toate şansele erau de partea artistei, însă Ministerul, avînd de făcut o mişcare pentru plasarea unor clienţi politici, face cunoscut printr-o adresă antedatată că pe 1 septembrie 1920 catedra de declamaţie se desfiinţează, în locul ei urmînd a se introduce catedra de harpă*. Conservatorul ieşean rămînea iar cu un singur profesor de „dicţie, cetire expresivă, critică, psihologie teatrală şi artă scenică" : Mihai Codreanu. Cum acesta era ocupat ca director al teatrului, suplinitorul său la catedră este actorul G. Cîrjă, înlocuit şi el uneori de Aurel Ghiţescu.

Dezamăgită încă o dată, Aglae Pruteanu pare a se resemna cu sporadicele prezenţe pe scenă. La începutul stagiunii 1920—21, interpretează iar rolul Doamnei Clara, ba are chiar rezistenţa de a juca două spectacole într-o zi (14 octombrie 1920). Alternativ se reiau şi spectacolele cu *Intimii noştri* în care artista reapare în Cecilia. Calitatea interpretării — ne mărturisesc mulţi din cei care au fost de faţă — era la fel de impresionantă ca şi în trecut. Intrată în scenă, simţînd răsuflarea întretăiată a publicului şi ochii aţintiţi asupra sa din obscurul sălii, artista se transforma dintr-odată, uita de orice suferinţă, de orice neajuns, creînd în juru-i, între interpreţi, acel rar sentiment de încordare care nu crispează, ci încîntă, înalţă, oferind parténerului senzaţia — conştientă totuşi — a deplinei identificări cu personajul. Pe Vlaicu îl juca Aurel Ghiţescu, pe Kaliany — Iancu Profir (căruia i se acordă şi un premiu pentru rol).

În 1922 însă, reluîndu-se piesa lui Davila, rolul Doamnei Clara e interpretat de Sorana Ţopa. Aglae Pruteanu trecea iar printr-o criză a sănătăţii. Un martor ocular, care a urmărit şi repetiţiile, ne-a confirmat că şi pînă atunci, în 1919 şi 1920 artista continua să joace grav bolnavă. Dar pasiunea pentru teatru şi intuiţia artistică erau intacte. Avea nervii zdruncinaţi de insomnii şi de

---

* Arh. St. Iaşi, Fd. 102, dos. 9/1919—1920, adr. nr. 42.619.

suferinţe, venea la repetiţii obosită. „Se aşeza în capul mesei, în dreapta directorului de scenă, îşi răsucea o ţigară şi pînă nu-şi sorbea cafeaua comandată o dată cu intrarea în teatru, nimeni nu se încumeta să înceapă lectura. I se încredinţa noul rol. În vreme ce ceilalţi interpreţi îl răsfoiau, cîntăreau să vadă cam cît e de greu, ea şi-l punea alăturea de poşeta roasă şi mereu doldora. De la primele replici privirile tuturor — chiar ale celor obişnuiţi cu acest fapt — prindeau să cate cu admiraţie spre artista ale cărei intonaţii erau atît de juste şi arar schimbate de la lectură pînă la spectacol. Se lăsa o linişte de catedrală. Oficia Pruteanca. Ceilalţi uitau să-şi dea replicile privind-o şi ascultîndu-i nuanţările... A doua zi, dacă nu venea cu rolul în întregime memorat, apoi îl ştia mai mult de trei sferturi“ *.

Curînd, însă, boala nu-i mai îngăduie să apară pe scenă. Cu începere de la 1 aprilie 1921, comitetele unite ale teatrului îi acordă întîi un concediu de un an „socotind că d-na Aglae Pruteanu, spre a putea fi cît mai folositoare teatrului, are nevoie de reculegere şi odihnă“. Apreciind „toate serviciile pe care le-a adus teatrului prin talentul şi munca sa, îi acordă în tot timpul acesta întregul salar de societară clasa I, sporit după noul buget“. Înţeleapta măsură era semnată, în afară de directorul M. Codreanu şi de G. Ibrăileanu, A. Philippide, I. Botez, P. Petrone ş.a. **

Artista are acum timp să-şi continue memoriile. Era oarecum o compensaţie, deşi nu satisfăcătoare. I se propune o catedră la Conservatorul din Cernăuţi şi după o scurtă „recunoaştere“ a locurilor, simţindu-se izolată de mediul ei, refuză. Apare de multe ori la teatru, în cursul spectacolelor, în fun-

---

* Mărturii ale sufleorului V. Pascu.

** Arh. Stat. Iaşi, Fd. T.N., dos. 965, Proces verbal 1886 din 20 martie 1921. Tot atunci Sorana Ţopa primea un premiu pentru rolul Maslovei din *Învierea*, creat anterior de Aglae Pruteanu.

dul sălii, studiind jocul foştilor parteneri sau al tinerilor.

Pînă în 1928 Aglae Pruteanu nu mai apare pe scenă. Încearcă să scrie teatru, scrie articole diverse, pătrunse de multă simţire, bazate pe date care dovedesc o informare curentă asupra realităţilor trăite.

În teatru se dovedeşte de neînlocuit. În 1922 îi apare volumul de *Amintiri* şi „Viaţa românească", pornind de la spectacolul cu *Învierea* în care juca acum, în locul ei, Sorana Ţopa, de altfel actriţă de valoare, comentează prin rîndurile scrise de M. Sevastos, cariera fostei interprete. * „De cîte ori, cînd Julieta, Ofelia, Catiuşa apar în serile de spectacol, noi ne trecem repede mîna pe dinaintea ochilor. Dar asta nu-i Catiuşa, Ofelia, Julieta! Aceste roluri au uneori interprete de talent, totuşi artista predestinată pentru ele, parcă unica, a fost Aglae Pruteanu — aceea care, cu glas de cîntec, arunca pe balcon acel neuitat «Noapte bună»... aceea care ne întîmpina pe scenă c-o privire dreaptă şi lucie ca un pumnal, sau sinuoasă ca un laţ de mătase. Citind pagină cu pagină *Amintirile* d-nei Pruteanu, — retrăim şi noi serile petrecute demult, la teatru. D-na Pruteanu spune — în volumul d-sale plin de atîtea fapte şi mai ales de-o simţire extrem de delicată — că artistul moare în momentul cînd nu mai joacă... Artistul însă moare mai tîrziu: moare atunci cînd l-au uitat toţi aceia care au plîns o dată cu dînsul. Pe d-na Pruteanu n-am uitat-o nici noi şi desigur, nici mulţi alţii... Şi cum de-atunci nici o artistă n-a mai dat un caracter personal atît de puternic rolurilor d-nei Pruteanu — aceste roluri au rămas ca nişte forme perfecte în care noile artiste se încearcă în zadar să-şi muleze temperamentul".

Se vorbea, aşadar, despre cariera artistei la timpul trecut. Alte interprete îi preluaseră rolurile de odinioară. Niciuna din urmaşele Aglaei Pruteanu nu s-a simţit însă vreodată minimalizată atunci cînd

* „Viaţa românească", nr. 1/1923.

spectatorii o invocau pe ilustra lor înaintașă. Și ele însele nutreau o admirație atît de vie și totală față de marea maestră, încît nici nu și-ar fi permis să creadă că o puteau înlocui *. În afară de Sorana Țopa și de Lucia Braborescu, rolurile neîntrecutei artiste sînt preluate de Anny Braeschi, care în 1921 joacă pe Desdemona în *Othello* (cu Aurel Ghițescu în Othello), pe Sonia din *Crimă și pedeapsă* și pe Amalia din *Hoții*. Acest din urmă spectacol s-a dat din inițiativa comitetului constituit pentru ridicarea unui bust lui State Dragomir și din care făceau parte : publicistul Rudolf Șuțu, Emanoil Manoliu, Aglae Pruteanu și lucrătorul tipograf Ștefan Lungu **. Într-o cerere scrisă de cel din urmă menționat și adresată teatrului pentru a obține aprobarea spectacolului necesar procurării de fonduri, Emanoil Manoliu și Aglae Pruteanu sînt recomandați ca artiști pensionari ceea ce, din punct de vedere oficial, era o inexactitate în ceea ce o privea pe fosta parteneră a lui State Dragomir. Deducem însă că, neapărînd pe scenă, publicul o considera pe artistă ieșită din cadrele active ale teatrului. Efectiv, cariera ei era sfîrșită, cu toate că, după cîțiva ani, revenirea temporară a bunei dispoziții de muncă o aduce iarăși pe scena dragă.

Între timp, starea de neliniște i se agravează. Artista suferea de o anxietate pe care nimic n-o putea alina. Salariul îl cheltuia aproape în întregime pentru îngrijirea medicală. Fiecare vizită a medicului la domiciliu însemna 500 lei, la care se adăugau 100 lei trăsura și alte cîteva sute de lei medicamentele.

Masa i se aducea acasă : două meniuri, plătite la vechiul restaurant Tanasache, pentru toți membrii familiei.

---

* Asupra considerației de care se bucura artista din partea tinerelor începătoare ne sprijinim pe mărturiile artistelor emerite Margareta Baciu și Anny Braeschi.

** Macheta era executată de sculptorul Mateescu (Arh. Stat. Iași, Fd. T.N . dos 1015)

Suferea că nu putea să joace, se ducea la teatru, discuta cu colegii care-i arătau același respect, asista, din fundul sălii, la cîte o frîntură de spectacol, se lumina urmărind un actor care dădea o imagine sinceră, convingătoare rolului. Ieșea apoi să privească spectacolul străzii, vitrinele, trecătorii care se perindau cu nepăsare. Cei mai mulți, din ce în ce mai mulți, nu mai recunoșteau în ea pe Catiușa, pe Anna Karenina, pe Marguerite Gautier, sau pe suava Ofelie... Și totuși cîte un pieton mai atent, întîlnind întîmplător privirile trecătoarei cu o siluetă demnă însă cu o aparență modestă, ștearsă, rămînea intrigat de scăpărarea neobișnuită a ochilor mari, adînci. Întorcînd capul el afla pe figura obosită un vag surîs resemnat. Știa că, admirația de altădată a trecătorilor se preschimbase acum, la cei care o recunoșteau, în compătimire. Acest sentiment era greu de suportat. Pornea cu pași ceva mai grăbiți și, în locuința sa, căuta să-și alunge gîndurile. Amintirile deveneau chinuitoare. Mai multe cărți stăteau în colțuri diferite ale odăii, începute, deschise.

Uneori, mai ales în cursul verii, pornea în vizită, cu gîndul de a se odihni, la Negrești unde unul din nepoți fusese numit judecător. Însă nu avea răbdare să stea nici aici. După 2—3 zile pleca acasă.

O dată, în cursul unei asemenea vizite scurte, pe cînd artista stătea în cerdacul casei, spre amurg, o tînără învățătoare o roagă, de față fiind și alți membri ai familiei care făceau cerc în jurul ei, să povestească subiectul romanului „Anna Karenina". Începută ca o povestire molcomă, viața eroinei tolstoiene a ajuns să-i cucerească, după cîteva fraze, în chip neobișnuit, pe cei de față, căci treptat, zbuciumul femeii mînate de pasiune devenea parcă mai prezent, mai viu, grație mlădierilor glasului povestitoarei, grație privirilor ei care acum îi luminau chipul vădind bucuria dragostei, duioșia mamei, indignarea, deznădejdea. Actrița s-a ridicat la un moment dat de pe scaun, răspunzînd cu sfîșiere șoptită cînd lui Vronski, cînd lui Karenin, cînd micuțului

Serioja. Gesturile îi erau puține, măsurate, firești dar elocvente, ținuta cînd statuară, încremenită, cînd frămîntată de patimă, de nehotărîre, de durere. Și astfel, într-un decor natural, lîngă căsuța pitorească a rudelor, s-a desfășurat atunci un spectacol neobișnuit. Fără parteneri, fără decor, fără sufleour, cu un public format din 3—4 persoane înmărmurite de emoție, artista a jucat mai mult pentru sine rolul cu care altădată răscolea sufletele a mii și mii de spectatori.

În seara aceea a fost mai senină, mai reținută. A și rămas apoi cîteva zile mai mult în casa primitoare a rudelor.

Între timp, Mihai Codreanu se retrăsese de la direcție, urmat de C. B. Penescu, fost pe vremuri președinte al Comitetului teatral (în spiritul vechii legi de organizare). Spre primăvara lui 1924, actrița se arată mai preocupată de mersul teatrului. Se pregătea să joace toamna unul din rolurile ei mai vechi. În februarie participă, în calitate de societară, la alegerea unui reprezentant-actor în Consiliul de administrație, în locul lui P. Petrone, care demisionase. Este ales, fiind susținut și de Aglae Pruteanu, actorul Constantin Vernescu-Vîlcea * era îndeosebi un mare interpret al teatrului caragelian, admirat chiar de autorul *Scrisorii pierdute*. În tinerețe, își făcuse ucenicia alături de Matei Millo. În toamnă însă — aflăm dintr-o decizie a direcției — artista era din nou bolnavă. I se acorda „un ajutor de una mie lei". Directorul Penescu, cel care altădată o împiedicase să ia parte la reprezentația de retragere a Aristizzei, motivează cheltuiala „avînd în vedere starea maladivă a d-nei Aglae Pruteanu și mijloacele restrînse ce are pentru a-și căuta sănătatea". ** Decizia directorială este ulterior întărită de semnăturile lui G. Ibrăileanu și C. Vernescu-Vîlcea, de unde deducem că boala primei societare a teatrului ieșean era de toți cunoscută, nefiind nici recentă și nici ușoară.

---

* Arh. Stat. Iași, Fd. T.N., dos. 1060.
** Ibid., dos. 1060, decizia 1289/24 oct. 1924.

De atunci, deşi o aflăm trecută în statele de salar cu acelaşi titlu de „societară clasa I", numele Aglaei Pruteanu nu mai apare în nici o distribuţie, pe nici un afiş, cîţiva ani la rînd. Au fost, poate, cei mai îndureraţi ani ai vieţii şi cu toate că nu s-a lamentat, artista nu a încetat să dorească a reapărea pe scenă.

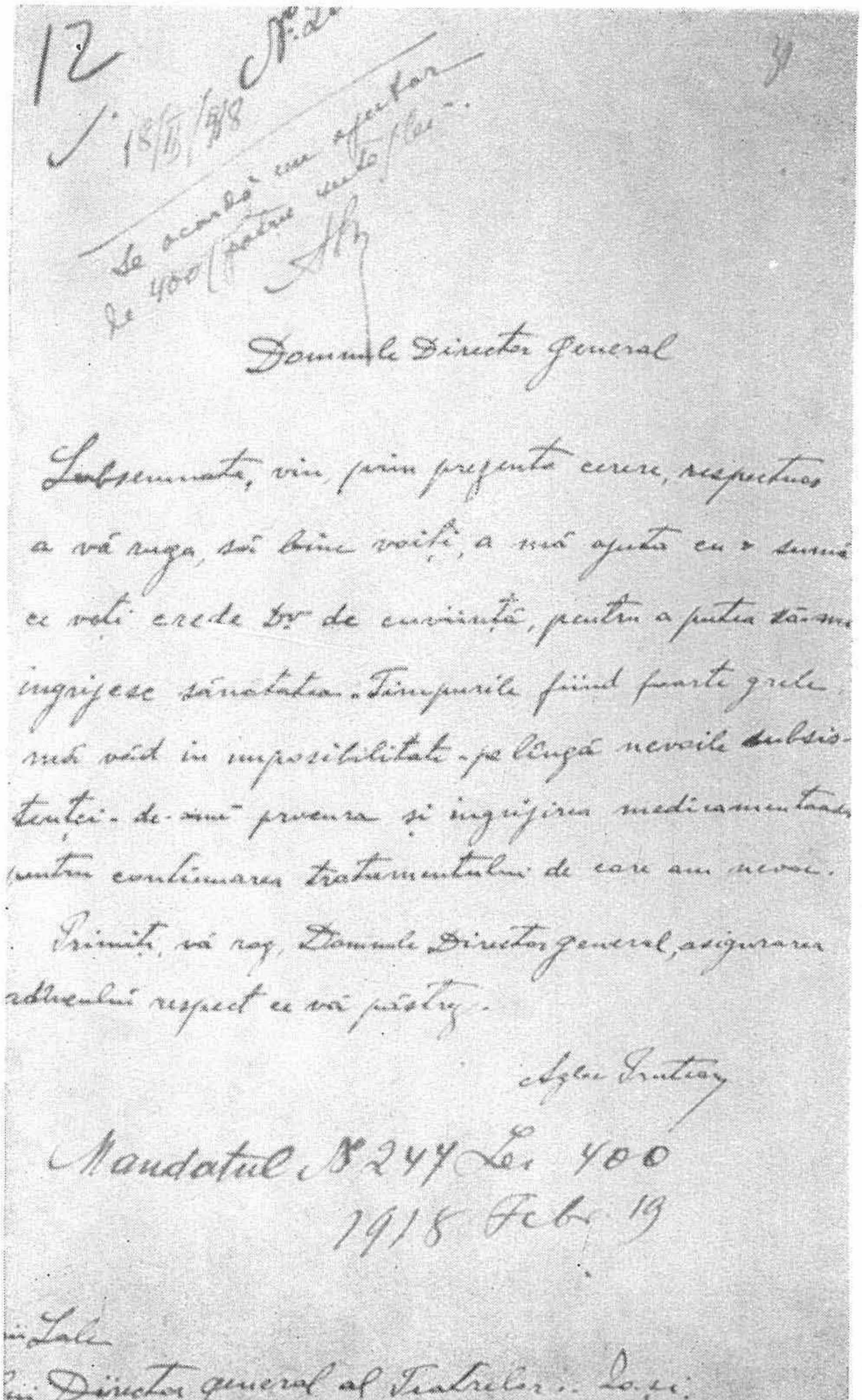
De altfel, în acest răstimp nu a trăit departe de atmosfera teatrului. Frecventa, uneori, spectacolele, se bucura de succesele tinerilor — pe unii din ei îi menţionase în volumul de *Amintiri* ca elemente de viitor : „Nosec, Luca, Şubă, Ramadan, Ghiţescu, Sorana Ţopa, Jeana Popovici, Olga Popovici, Braeschi, Anny Braeschi, Calboreanu". Cu excepţia primilor doi, care au renunţat de timpuriu la aspra carieră a scenei, artista nu s-a înşelat.

În cele din urmă, în 1928, în acelaşi an cînd Agatha Bîrsescu, stabilită la Iaşi definitiv, o juca pe d-na Alving din *Strigoii* (cu prilejul centenarului Ibsen), Aglae Pruteanu, adunîndu-şi forţele, concentrîndu-şi din nou voinţa, are prilejul să joace iar. A fost, pentru ea, un reviriment, şi un mare eveniment artistic pentru public.

Tocmai atunci revenise pe scena ieşeană un tînăr de mare talent : Nicolae Şubă, după succese care nu l-au putut totuşi convinge să prindă rădăcini nici la Cluj, nici la Bucureşti. Ca rol de debut i se acordă Narcis Rameau din piesa *Narcis* de Brachvogel, iar ca parteneră, în Marchiza de Pompadour, este desemnată Aglae Pruteanu. Era vechiul ei rol, pe care-l jucase în atîtea rînduri cu State Dragomir. Pentru tînărul interpret dificultatea era cu atît mai mare, iar pentru glorioasa artistă era — afirmau unii — o cutezanţă. Spectacolele au dezminţit însă orice îndoială. Aceeaşi ţinută statuară, aceeaşi rezonanţă a glasului, aceeaşi încordare în scena înfruntării, completată cu o patetică şi spectaculoasă cădere, din înălţimea scărilor, a înmărmurit asistenţa şi, nu mai puţin, partenerii care o considerau sleită de puteri.



Aglae Pruteanu în rolul Madame de Pompadour în piesa *Narcis* de Brachvogel.



12

18/II/918

Se acordă un ajutor de 400 (patru sute) lei.

Domnule Director General

Subsemnata, vin prin prezenta cerere, respectuos a vă ruga, să bine voiți, a mă ajuta cu o sumă ce veți crede Dv. de cuviință, pentru a putea să-mi îngrijesc sănătatea. Timpurile fiind foarte grele mă văd în imposibilitate pe lângă nevoile subsistenței de-a-mi procura și îngrijirea medicamentoasă pentru continuarea tratamentului de care am nevoe.

Primiți, vă rog, Domnule Director General, asigurarea adâncului respect ce vă păstrez.

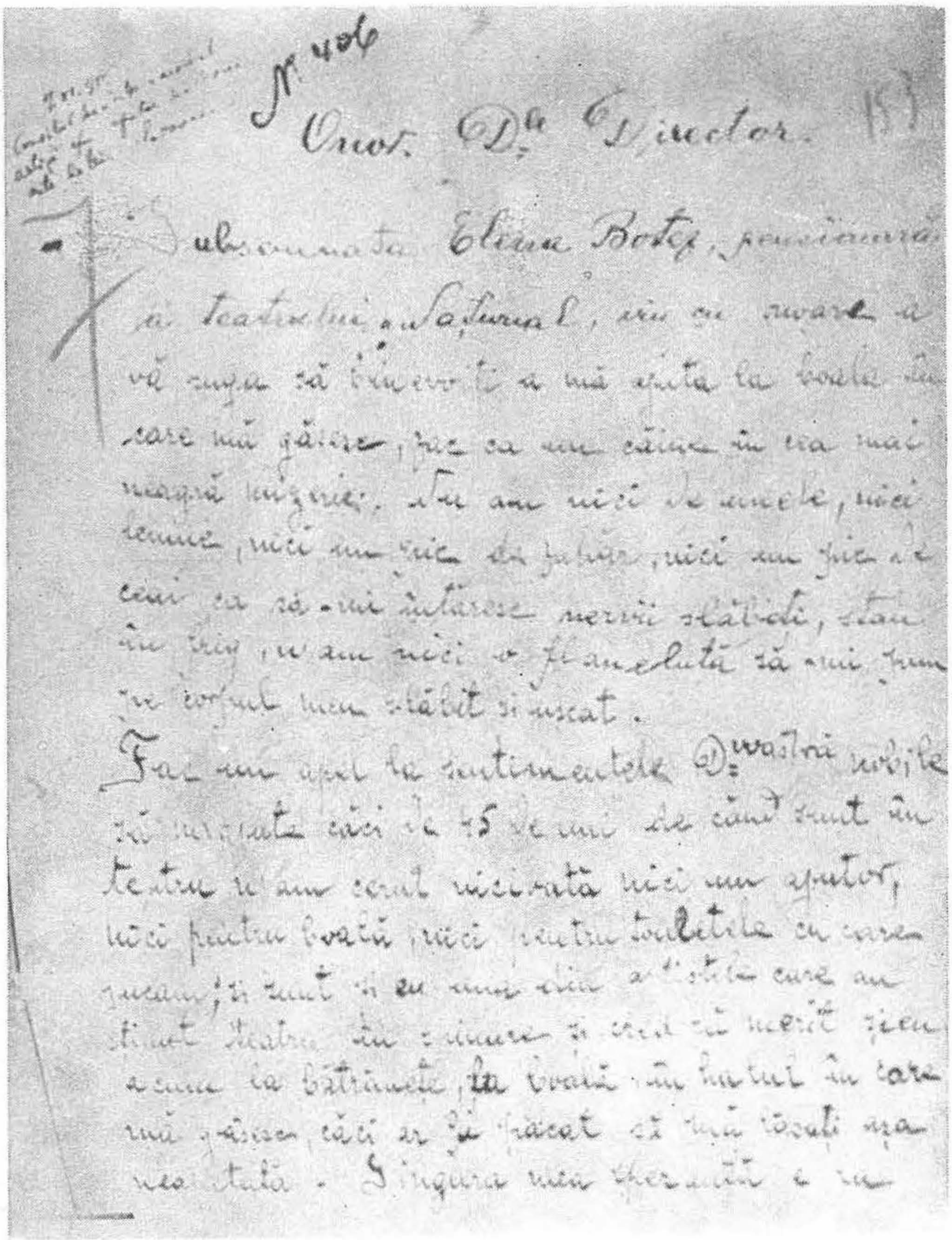
Aglae Pruteanu

Mandatul Nr 247 Lei 400
1918 Feb. 19

Sale
Director general al Teatrelor Iași.

O cerere de ajutor a Aglaei Pruteanu, pentru îngrijirea sănătății (1918)

O mărturie impresionantă: cererea de ajutor a actriței pensionare Elena Botez, fostă mare „cochetă" în tinerețe — și decizia directorului Sadoveanu

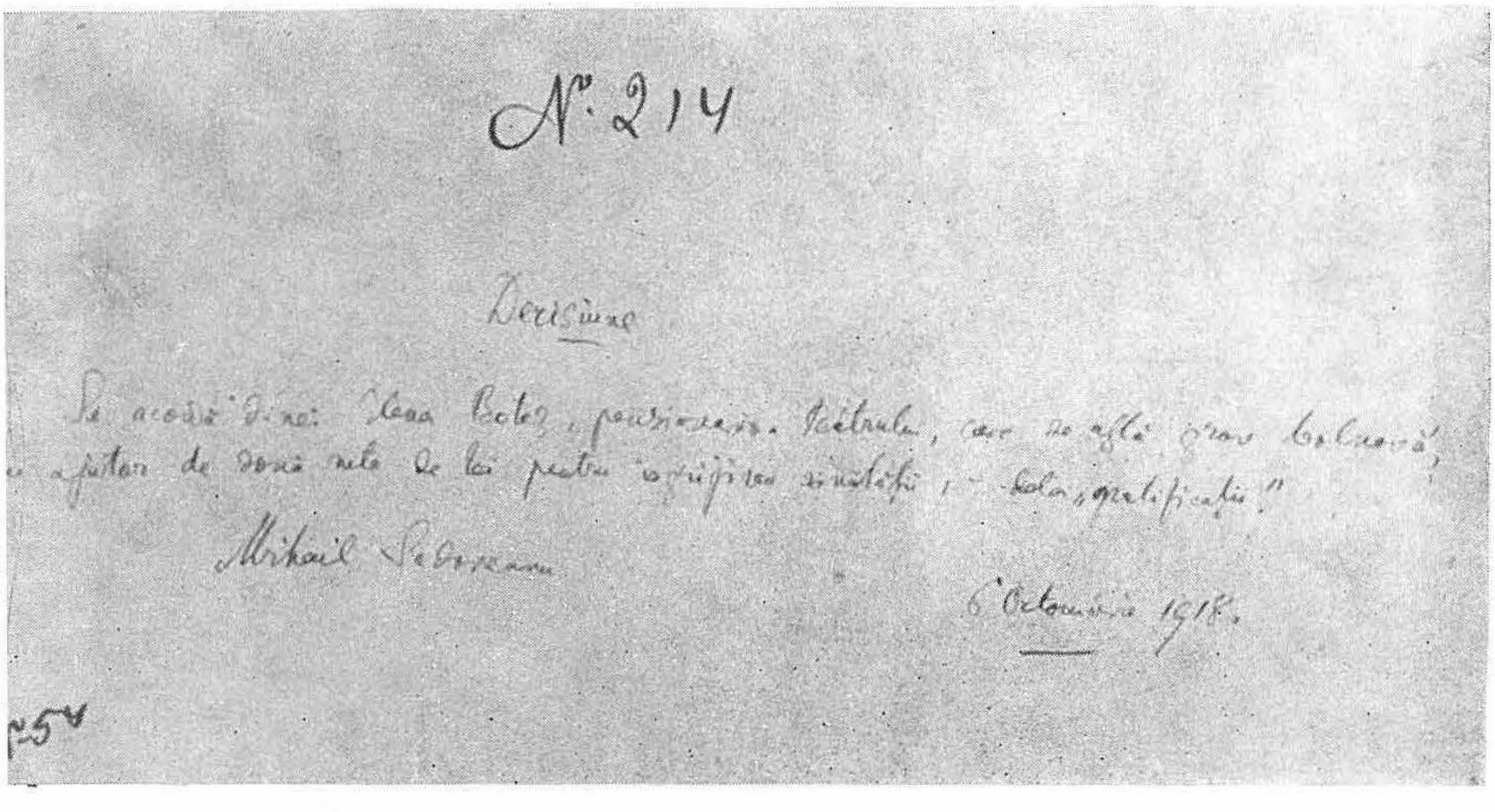


№ 406

Onor. D-le Director.

Subsemnata Elena Botez, pensionară a teatrului „Național", vin cu onoare a vă ruga să binevoiți a mă ajuta la boala în care mă găsesc, pe ca un câine în cea mai neagră mizerie. Nu am nici de [illegible], nici lemne, nici un [illegible] de [illegible], nici un [illegible] de ceai ca să-mi întăresc nervii slăbiți, stau în frig, n-am nici o flanelută să-mi pun pe corpul meu slăbit și uscat.

Fac un apel la sentimentele D-voastră nobile și miloase căci de 45 de ani de când sunt în teatru n-am cerut niciodată nici un ajutor, nici pentru boală, nici pentru toaletele cu care jucam; și sunt și eu una din artistele care au ținut teatrul în onoare și cred că merit [illegible] acum la bătrânețe, la boală, în [illegible] în care mă găsesc, căci ar fi păcat să mă lăsați așa neajutată. Singura mea speranță e în



№ 214

Decisiune

Se acordă D-nei Elena Botez, pensionara teatrului, care se află grav bolnavă, un ajutor de două sute de lei pentru îngrijirea sănătății, [illegible] „gratificații".

Mihail Sadoveanu

6 Octombrie 1918.



Vernescu-Vîlcea, un mare interpret al teatrului caragealian, apreciat chiar de autorul *Scrisorii pierdute*.



Actorul Ghiță Dimitrescu, un talentat actor de pe vremea Aglaei Pruteanu.

Acest triumf i-a dat artistei noi aripi. Era în mai 1928. În septembrie reapare și în doamna Clara din *Vlaicu-Vodă*, relevînd aceeași vigoare, aceeași ținută de o demnitate aspră, aceeași modelare a versului, aceeași stăpînire a paragrafelor și, mai ales, aceeași rară capacitate de comunicare, cu nimic mai prejos de felul cum jucase același rol în urmă cu opt ani. Pentru prima dată atunci, (împreună cu Aurel Ghițescu care era director de scenă), Aglae Pruteanu o călăuzea direct pe noua interpretă a Ancăi, — Margareta Baciu. Mai jucau în spectacol: Vernescu-Vîlcea (Costea Mușat), I. C. Damira (Spătarul Dragomir), Radu Demetrescu (Grozea Moldoveanul), C. Ramadan (Moș Neagu), Bruno Braeschi (Nicodim). Urmează chiar și un rol nou: zeița Themis din piesa lui Victor Eftimiu *Prometeu*. Rolul fusese — avea să spună ea mai tîrziu — destul de ingrat, însă noul director al teatrului, profesorul Iorgu Iordan, o convinsese să-l joace.

Este epoca în care, din inițiativa și sub călăuzirea aceluiași director, teatrul ieșean intră într-o nouă etapă, ducînd înainte tradițiile sale realiste, în spiritul unor probleme de viață și al unei sensibilități mai evoluate.[22]

Aglae Pruteanu putea contribui efectiv cu experiența și talentul ei, cu prestigiul de care se bucura față de actorii tineri, la dezvoltarea teatrului ieșean în această nouă fază și de aceea, cînd se aduce în fața comitetului de direcție propunerea pensionării artistei, noul director se opune. În adevăr, la 30 noiembrie 1928, se discută pentru prima dată în mod oficial scoaterea Aglaei Pruteanu din cadrele active ale instituției. Existau, firește, și anume interese care dictau această măsură, în legătură cu eventualele avansări ce se puteau face dacă se elibera un loc de societară clasa I. Procesul verbal încheiat cu acel prilej notează însă: „După discuție, toți membrii, împreună cu d-l director sînt pentru menținerea situației actuale, întrucît trebuie să se țină seama de excepționalele merite artistice, și de serviciile mari

pe care d-na Pruteanu le-a adus instituţiei" *. În fond, sporadic cum jucase în ultima vreme, artista putea să apară pe scenă şi de aci înainte, în roluri care i se potriveau, aşa cum abia dovedise cu doamna Clara.

Un an şi jumătate situaţia rămîne staţionară, datorită înţelegerii şi respectului faţă de creatorii autentici pe care l-au dovedit personalităţi ca profesorul Iorgu Iordan sau Mihail Sadoveanu. Totuşi, încă o dată... formele sînt forme şi, pe atunci, în ciuda înţelegerii superioare a valorilor artistice de care, în conducerea teatrului ieşean, dădeau dovadă mai ales cele două figuri fruntaşe ale intelectualităţii progresiste aci menţionate, nu existau derogări pentru situaţii sau cazuri excepţionale. Simţind o surdă atmosferă neprielnică, un artist renumit ca Vernescu-Vîlcea demisionează. Luîndu-se act de gestul acestuia, în aceeaşi şedinţă a Comitetului se decide şi pensionarea Aglaei Pruteanu pe data de 1 iunie 1930. „Comitetele se folosesc de acest prilej — se arată în procesul verbal — pentru a-şi exprima *întreaga admiraţiune pentru talentul aceleia care a fost fala scenei ieşene şi una din coloanele instituţiei noastre*". [23]

Cum se vede, nimeni nu contesta poziţia cu totul excepţională a Aglaei Pruteanu. Dimpotrivă, meritele îi erau unanim omagiate. O distincţie se face, oricum, între situaţia sa şi aceea a altor pensionaţi de remarcabil merit. Faptul acesta rezultă şi din unele avantaje care îi sînt create. Artista, care ceruse să se revină asupra pensionării ei, dacă nu obţine rezultatul dorit, în schimb, beneficiază de o nouă dovadă a aprecierii de care se bucura în ochii conducerii teatrului : „ţinînd seama de meritele sale artistice, comitetele decid a se acorda d-nei Pruteanu sub formă de gratificaţie o sumă echivalentă cu di-

---

* Arh. Stat. Iaşi, Fd. T.N., reg. 112, Procesul verbal 87/1928. Această încheiere e semnată pe lîngă directorul Iorgu Iordan, de Mihail Sadoveanu, C. Vernescu-Vîlcea, Aurel Ghiţescu, Sandu Teleajen ş. a.

ferența dintre pensia ce i se va fixa și salariul primit pînă la 1 iunie“ [24].

Abia după un an, pe cînd director al teatrului era scriitorul Ionel Teodoreanu, artista avea să ceară și acordarea unei reprezentații de retragere. Consiliul de administrație * îi aprobă cererea, fixîndu-i în plus și un ajutor din fondul de retragere al societății în valoare de treizeci de mii lei.

Reprezentația cerută are loc la 23 mai 1931 și pe unul din textele folosite pentru acest spectacol, interpreta scria emoționată : „1931 mai 23 — reprezentația mea de retragere cu piesele *Gringoire, Săptămîna luminată* și ultimul act din *Dama cu camelii*“ **. A fost o seară tristă. Nu pentru că artista ar fi părut obosită, sleită de puteri. Dimpotrivă, un ziar scria că ea a oferit spectatorilor „ca și în trecut, — momente rar întîlnite în realizarea celor trei divertismente *(sic !)* fiind răsplătită cu aplauze“. În totul însă, a fost o atmosferă grea, cauzată așa cum mărturisește același ziar, de „felul neomenesc cum a fost realizată această festivitate... Nici o floare, nici o vorbă bună pentru aceea care și astăzi întrece cu prisosință întregul bagaj de elemente feminine al scenei care ne-a chemat să înmormîntăm cariera celui mai de seamă element pe care l-a avut pînă în zilele noastre“ ***. Într-o mărturisire făcută ziariștilor, artistul Ion Morțun, venit special să-și dea concursul la spectacolul în onoarea aceleia lîngă care își făcuse ucenicia, spunea : „Trei sferturi din teatrul ieșean se datorește numai și numai muncii d-nei Pruteanu“. Și totuși, o anume răceală, o indiferență oficială se făcea simțită, spre regretul publicului.

---

* Arh. St. Iași, dos. 1411, Proc. verbal 9/16 april 1931. În afară de noul director, Ionel Teodoreanu, de M. Sadoveanu și de actorii A. Ghițescu și I. C. Damian, din comitet mai făceau parte acum prof. I. Iordan și poetul Demostene Botez.

** Muzeul T.N. Buc. Notarea e făcută pe coperta textului cu *Săptămîna luminată.*

*** „Opinia“ cu data de 26 mai 1931.

Nici o distincţie, nici o satisfacţie care să încununeze gloria unei mari artiste nu se putea găsi atunci.

Arta rămînea operă de apostolat şi cerea mai ales sacrificii. De aceea ni se pare semnificativ amănuntul „distincţiei" oficiale acordate actriţei, la mai puţin de o lună după reprezentaţia de retragere, printr-un... proces-verbal de sechestru din partea Primăriei, pentru „prestaţie". Munca artistică prestată aproape toată viaţa nu era pare-se, concludentă pentru autorităţile comunale... Primind actul de sechestru, teatrul îl înapoia percepţiei cu specificarea că „numita fiind pensionată, nu mai face parte din cadre" (18 iunie 1931).

Un sacrificiu din cele mai grele a însemnat însă, pentru Aglae Pruteanu, retragerea ei efectivă îndată după război : „Aş fi putut continua multă vreme — arăta artista — dacă.. demonul spiritului meu critic nu mi-ar fi şoptit la cele dintîi semne de oboseală sfatul înţelept : «trebuie să te opreşti la timp»". După atîţia ani de muncă supraomenească şi după culmea pe care o atinsese, ar fi fost greu să întîmpine în continuare aceeaşi avalanşă de roluri, în aceeaşi vertiginoasă succesiune, cum se cerea atunci, aducîndu-le pe toate la nivelul exigenţei sale artistice atît de înalte. A preferat să apară pe scenă mult mai rar, la diferenţe de ani, ţinînd să facă din fiecare revenire în faţa publicului, o sărbătoare. O sărbătoare a conştiinţei sale artistice, în primul rînd. Fără disponibilităţi interioare de dăruire, fără acel suport moral al creaţiei care constă în bucuria de a sluji scopurile înalte ale umanităţii, îndeletnicirea actorului nu este decît o profesie ca oricare alta. Aglae Pruteanu a refuzat *profesia* atîta vreme cît ea nu putea fi însoţită de satisfacţia creaţiei. Jucînd însă la intervale de timp mai mari, bucuria artistică era trăită din plin. Procedînd, în felul acesta, artista nutrea dorinţa de a nu fi lipsită de bucuriile creaţiei nici după pensionare : „Mai sînt încă în destulă putere să creez anumite roluri din marele repertoriu,

în care aşi putea fi — mai bine ca oricine — la locul meu. Eu... o doresc din tot sufletul" *.

Ziarele au continuat să se ocupe mai mult timp de retragerea artistei. Chiar şi cotidianul „Lumea", care după spectacol nu mai avea să revină cu nici un comentariu **, publicase înainte cu cîteva zile un scurt foileton : „Rînduri vesele pentru trista retragere a artistei Aglae Pruteanu". Cele mai avizate cuvinte sînt însă ale reputatului publicist Wratislavius care ani la rînd a deţinut rubrica de artă a cotidianului „Opinia". După ce aprobă gestul artistei „neîntrecute" care „a preferat să se dea cu totul la o parte" încă de mult, dovedind demnitate artistică şi „mîndrie extrem de impresionantă", cronicarul adăuga : „în realitate, nici una din cele ce au urmat în decursul anilor, n-a fost în stare să se ridice la culmea înaltă pe care a atins-o şi pe care mulţi ani, cu atîta vrednicie, a stat *Pruteanca*". Şi după ce enumeră multe creaţii ale interpretei, se opreşte la Käthe din *Heidelbergul de altădată* de W. Foerster. În acest rol, ca şi în atîtea altele, „era atît de plină de voioşie şi sinceră bucurie, încît timpul s-a înrădăcinat neînlăturabil în amintirea noastră. Nici o altă artistă — oricît de bine a interpretat rolul — fie în ţară, fie în Germania (da, în patria Käthei) unde am văzut (ca şi la noi) interprete de primul rang, nici una n-a ajuns la nivelul Prutencii.

Aceasta este imaginea ce i-o păstrăm, aşa cum e înmagazinată cu evlavie din anii adolescenţei şi cum vom păstra-o totdeauna. Melodia glasului extrem de muzical, rostirea blajină şi dulce a fiecărei silabe, expresia ochilor minunaţi şi gesturile braţelor sculpturale în mişcări de prinţesă diafană, Julia sau Desdemona, Ofelia sau Luisa, îşi ocupă nealterat locul în sufletul nostru. Reprezentaţia de retragere n-a fost o despărţire. Cît trăiesc acei care s-au emoţionat de înalta artă a Prutencii neîntrecute, desigur

---

* Citatele din „Opinia", 8 mai 1931.

** Deşi avea loc să aprecieze pe larg un spectacol de revistă : „O guriţă pe întuneric" ...

că va dăinui și imaginea ei, nealterată în prospețime" *.

După un an și mai bine, artista deprinsă o viață întreagă să respire pe scenă, deprinsă să aducă, o dată cu intrarea ei, un freamăt de emoție în sală, simte nevoia să joace iar. Avea nevoie de teatru, de luminile miraculoase ale rampei, de acea emoție creatoare care pe actorii cu personalitate îi tonifică, le dă forță, îi face să vibreze, — așa cum avea nevoie de aer.

În 1932 toamna, artista intră iar în focul preparativelor pentru a apărea la 14 decembrie în *Macbeth*, alături de Aurel Ghițescu și de întregul ansamblu al teatrului. Pășea pentru ultima oară pe scenă.

---

* „Opinia", 4 iunie 1931.

CONCEPȚIA DESPRE TEATRU

SPECIFICUL CREAȚIEI

„În tot timpul carierei, fie un rol vechi sau nou, am fost în căutarea cea mai minuțioasă a adevărului și a perfecțiunii, fiind încredințată că întotdeauna este ceva de găsit și de învățat".

Destăinuirea aceasta a interpretei care își uimea spectatorii prin sensibilitate și intuiție ne ajută să desprindem cu maximă claritate dominantele profilului ei artistic. Accentul cade, în primul rînd, asupra exprimării adevărului — prin urmare se poate vorbi de profesarea unei concepții și a unei *arte profund realiste,* un realism înțeles într-un chip evoluat, plin de subtilitate. Ceea ce se impune subliniat în al doilea rînd este *neastîmpărul creator,* acea permanentă căutare tinzînd la perfecțiune, — caracteristică exclusivă a vocațiilor artistice excepționale. Din această trăsătură se deduce, în fine, o a treia caracteristică, un element esențial de *etică profesională:* dragostea devotată față de scenă, presupunînd aceeași căutare, aceeași considerație față de spectatori, „în tot timpul carierei, fie un rol vechi sau nou."

De altfel, citatele numeroase cuprinse în capitolele anterioare, relevînd calitățile interpretării unor roluri de răsunet, de-a lungul anilor, nu fac decît să exemplifice, să dea un contur mai nuanțat *afirmațiilor de sinteză asupra artei Aglaei Pruteanu* pe care intenționăm să le cuprindem aci. Părerile criticilor, ale colegilor din generații diferite, ale

regizorilor, ca și admirația susținută a publicului confirmă în totul rezultatele auto-observării actriței. Ea își definește cît se poate de exact natura talentului, specificul creației, în formulări limpezi, remarcabile prin tonul lor de o frustă sinceritate și capacitate de concretizare. De aceea paginile din *Amintiri* care se referă la propria experiență artistică sînt din cele mai prețioase și mai cuprinzătoare care s-au scris la noi în domeniul psihologiei creației. Lectura lor reține atît atenția specialistului care tinde la generalizări pe această temă, cît și a istoricului de artă. Și într-un sens și în altul, analizele Aglaei Pruteanu constituie și o contribuție științifică puțin valorificată pînă în prezent.

ROLUL STUDIULUI

În adevăr, opiniile despre teatru formulate de Aglae Pruteanu, pe lîngă valoarea lor de document privind laboratorul de creație al unei personalități de prim rang, au și o netăgăduită semnificație teoretică, întrucît interpreta probează o luciditate critică și o informare care o fac să depășească ținuta unor observații pur și simplu empirice. Bunăoară, deși artista recunoaște importanța intuiției artistice — și din numeroasele mărturii citate știm că ea însăși era în posesia unei excepționale capacități de intuire care o făcea să nu greșească, de la cea dintîi lectură, caracterul și intonațiile fiecărui personaj, în funcție de mediu și de situație — ea nu comite nici o clipă eroarea de a neglija importanța studiului, a jocului controlat și a înțelegerii profunde a conținutului de idei desfășurate de autorul dramatic. Dimpotrivă, accentul pus de Aglae Pruteanu asupra acestor componente specifice ale activității artistice concrete se încearcă a fi în multe rînduri fundamentat științific, interpreta dovedind, în

tot cazul, o cunoaştere a cercetărilor de psihologie a creaţiei. Artista îşi dă seama că un rol nu reprezintă numai o înşiruire de replici, ci tinde să dezvăluie o anumită latură morală, întrupînd o persoană umană ce trebuie definită, înţeleasă, în funcţie de mobilurile ei sufleteşti. De aceea este necesară totdeauna o documentare cît mai completă asupra personajului.

Vorbind în acest sens despre piesa *Floarea de pădure* de Ostrovski, artista face o observaţie de mare importanţă, ţinînd seama mai ales de epoca în care a creat rolul Varea din lucrarea menţionată. Interpretarea trebuie să ţină seama, după opinia Aglaei Pruteanu, de *tendinţa* piesei care reflectă realitatea luptei de clasă: *„o clasă socială e pe ducă şi o alta vrea să-i ia locul"* (p. 152) — sînt termenii în care tălmăceşte ea sensul piesei lui Ostrovski. Firește că, astfel privită acţiunea, ea dobîndeşte deodată un relief şi o funcţie socială ce depăşeşte interesul descriptivismului, al pitorescului şi, bineînţeles, al unei interpretări de strictă virtuozitate. Tot aşa, Sonia din *Crimă şi pedeapsă* este văzută ca „victimă a unei societăţi ticăloase" (p. 87) iar pentru explicarea complexelor sufleteşti care-l duc pe Rodion Romanovici la crimă, sînt folosite descripţiile lui E. Ferri („Les criminels dans l'art et la littérature"). Fără îndoială, concluziile şi ipotezele teoretice ale criminologului italian atunci de mare faimă, ne apar astăzi depăşite, viciate de un punct de plecare greşit, idealist, în ce priveşte cauzalitatea actului antisocial. Însă faptul că artista se ţine la curent cu cercetările de psihologie este de o deosebită elocvenţă în ce priveşte preocuparea ei de a aprofunda caracterele, zugrăvindu-le veridic, nu numai exterior ci pînă în străfundurile lor sufleteşti.

Poate, pentru un actor cu o personalitate mai puţin conturată, asemenea lecturi ar fi constituit prilejul alunecării în naturalismul de nuanţă patologică. Interpreta Soniei era dotată însă cu un simţ critic viu, mereu prezent, care o ajută să cearnă şi să

evite tot ce era exagerare, neadevăr sau chiar unele situaţii reale, dacă înfăţişarea lor era neartistică. Aşa se explică faptul că, adîncind mecanismul psihologic al diverselor caractere înfăţişate, artista ieşeană depăşeşte acel verism psihologic care în teatru a fost ilustrat şi justificat numai datorită forţei artistice de transfigurare a unor mari personalităţi ca Adelaida Ristori şi mai ales Eleonora Duse, — aceasta din urmă contemporană cu Aglae Pruteanu. Tradiţia realistă a şcolii lui Millo s-a dovedit, în teatrul românesc, puternică, între altele şi prin această împrejurare. În adevăr, nici Aristizza Romanescu şi nici urmaşa ei de care ne ocupăm, nu au fost atrase de naturaleţea în sine, lipsită de semnificaţie umană de un ordin mai general. Millo lăsase moştenire „vorbirea naturală şi gesturile măsurate". Eminescu, mai tîrziu, neplăcut impresionat de exagerarea naturalistă a unei artiste care „au jucat cu atîta barbară cruditate", exclama: „Pentru d-zeu ! Nu tot ce e natural e frumos. Aceasta trebuie să fie regula de aur a tuturor artiştilor (...) nu credem că reprezentarea crudă a slăbiciunilor trupeşti este menirea artei dramatice" *.

Linia moderaţiei şi a bunului gust avea deci continuitate. Aglae Pruteanu, care a avut ocazia să-l vadă pe Millo jucînd, fiindu-i chiar şi parteneră, şi care a primit îndrumările de bază, ca interpretă, de la artişti ca Mihai Galino sau Costache Bălănescu, continuatori ai şcolii realiste reprezentate de marele creator al tipurilor lui Alecsandri, accentuează, de asemenea, asupra a cea ce ea numeşte „limitele naturalului", stăruind chiar în dese ocazii asupra acestei idei. Ea cere chiar în situaţiile cele mai încordate „precizare în stările sufleteşti şi stăpînire în limitele naturalului, fără a trece în exageraţie sau în ireal" (p. 197). O interpretare inteligentă, chiar atunci cînd textul impune o revărsare de forţă şi sentimente, nu se poate realiza — considera artista — decît „împăcînd bine forţa cu naturalul, în limita

* „Curierul de Iassi", nr. 139 din 1876.

simţămintelor omeneşti". Vorbind în alt loc despre felul cum o interpreta pe Julieta, autoarea arată că marea scenă a viziunilor pretinde o maximă tensiune nervoasă, însă „fără a cădea în exageraţie, păstrînd totodată măsura adevărului ştiinţific (în sensul redării exacte a zbuciumului psihic al eroinei în «scena narcoticului» — n.n.) şi a estetismului scenic" (p. 144). Prin urmare, scena nu suportă neapărat ceea ce e perfect real şi chiar ceea ce ştiinţific e verificat ca adevăr. Artista sesizează diferenţa între adevărul vieţii şi adevărul artistic, deci ea are în vedere *specificul oglindirii artistice* a realităţii. Documentarea artistului nu are ca scop imitarea, reproducerea întocmai a realităţii, ci crearea unor imagini artistice originale, apte a exprima sensuri umane, perspective istorice şi morale cît mai cuprinzătoare. Observarea minuţioasă a comportamentului, a diverselor situaţii din viaţă — gesturi, accente, ticuri, emoţii — constituie, e drept, una din preocupările predilecte ale interpretei. Niciodată însă, aceste observaţii nu au fost utilizate mecanic ci, odată înregistrate, ele erau supuse unui travaliu de selecţie şi armonizare : „pe toate mi le făuream mai bine în fantezia, în prelucrările imaginaţiei mele". Studiul de fiecare moment al naturii, direct sau prin intermediul cărţilor, era utilizat „cu voinţă, armonizînd totul, creînd caracterele". De aceea, artista afirma pe bună dreptate că „rolurile pe care le interpretam nu erau produsul mentalităţii unei fiinţe care execută o meserie aşa cum a învăţat-o şi i-au arătat-o alţii" (p. 91), ci mai ales al imaginaţiei creatoare sprijinită ferm pe observarea aprofundată şi continuă a realităţii umane.

Aceste particularităţi care o aşezau, pe drept cuvînt, pe treapta de sus a artei teatrale au fost sesizate, la vremea lor, de oamenii de specialitate. În acest sens, pe lîngă aprecierile citate în capitolele precedente, vom reţine aci numai cîteva formulări deosebit de *revelatorii, produse la mari intervale* de timp. Scriind despre spectacolul *Întoarcerea de la Ierusalim*, un ziar arăta : „talentata

noastră artistă a ţinut să ne dovedească din nou că *niciodată nu interpretează un rol pînă nu pătrunde în tainele cele mai ascunse ale sufletului personajului*", adăugînd apoi că aceasta era „prima şi marea" ei calitate. Mult mai tîrziu, în 1928, în cadrul unui medalion pe care i-l consacra un cunoscut şi pătrunzător publicist şi om de cultură *, aflăm din nou confirmată minuţiozitatea caracterizării personajelor de către Aglae Pruteanu: „dînsa nu era ca multe din celelalte artiste care să se mulţumească să ştie rolul perfect pe de rost... fără să-şi dea seama de *toate nuanţele în rostire şi în starea sufletească a personajului ce-l interpreta. Cultura ei aleasă şi sistematică, dublată printr-o inteligenţă şi bun simţ neasemuite*, apoi fizicul ei de-o proporţionalitate admirabilă ca şi simpatia ce radia din întreaga ei alură" o ajutau să facă din orice rol „*o creaţiune proprie*" (subl. ns.). Numai prin redarea minuţioasă, slujită de elaborare intelectuală şi de controlul lucid al jocului pe fundalul unei intuiţii şi sensibilităţi fără egal — putea artista ca, în afară de grandioasa tragedie, cu gesturi teatrale şi cu izbucniri de panteră „rănită" să se înfăţişeze atît de mişcător „*în piese care cuprind necazuri de toate zilele, speranţele, deziluziile şi melancoliile tuturora*", ştiind să pună în interpretarea lor „*discreţie şi naturaleţe, strecurînd în şoapte dureri înăbuşite şi-n schiţări de gesturi — avînturi oprite după primul elan*" — aşa cum arăta în 1930, cu prilejul pensionării ei, criticul M. Sevastos **.

Acest dar perfect de caracterizare, care presupune măsura şi controlul raţiunii, avea să-l pună în relief, mai tîrziu, şi scriitoarea Otilia Cazimir, într-un emoţionant articol scris la moartea artistei. Admirîndu-i „prodigioasa intuiţie artistică" şi „sensibilitatea artistică miraculoasă", autoarea necrolo-

---

* Ion Dafin: „Iaşul cultural şi social", *Amintiri şi însemnări*, Ed. „Viaţa românească", vol. I, 1928, vol. II, 1929. Citatul nostru se află în vol. I, p. 213 şi urm.

** „Viaţa românească", nr. 4—5/1930 art. „V. Maximilian, Aglae Pruteanu, C. Vernescu--Vîlcea",

ului semnala și prezența acelui *„simț al măsurii, extrem de rar, care a făcut-o să ghicească totdeauna cu precizie limita impalpabilă și nestatornică dincolo de care orice talent, oricît de mare, alunecă în cabotinaj"* *.

Pentru caracterizarea cît mai completă și mai apropiată a stilului interpretativ specific Aglaei Pruteanu, vom reține deci, drept una din componentele importante, *participarea intelectuală*, atît în procesul elaborării imaginii artistice (prin rolul atribuit documentării), cît și în actul propriu-zis al desfășurării ei scenice. Documentarea implică, în concepția artistei, mai ales studiul minuțios al naturii umane în variatele ei manifestări. E vorba însă de un studiu efectuat în chip permanent și nu neapărat pentru fiecare rol în parte, ajutat de multe ori prin lectura unor lucrări istorice, sau științifice.

Am insistat asupra acestei caracteristici a creației sale pentru că o anumită predispoziție romantică spre necunoscut și spectaculos contribuie, atunci cînd e vorba de personalități deosebite, la crearea unor legende care, de cele mai multe ori, pornind de la amănunte mai puțin sau de loc semnificative, denaturează adevărul.

Pseudo-teoria romantică a talentului, răspîndită într-o vreme și în mediile noastre intelectuale, a generat o concepție oarecum naivă, vulgarizatoare, științificește inexactă, asupra dotației artistice. Un mare talent poate fi oricît de bizar, dezordonat, ignorant și neapărat sărac, păreau a spune nenumăratele anecdote care circulau mai ales în trecut, acreditate, la origine, de unii esteți ai burgheziei. Așa a fost exaltată în trecut boala (și sărăcia) lui Eminescu, ca o fatalitate impusă de realizarea geniului său ; pe unii i-a tentat să descopere neștiute filiații între arta lui Caragiale și efemera lui ocupație de berar ; unor mari actori ca I. Petrescu sau Iancu Brezeanu li se aplauda presupusa indiferență

---

* Otilia Cazimir, *A murit și Aglae Pruteanu*, Revista Fundațiilor, nr. 5/1941.

față de noțiunile elementare de cultură. Este și acesta un mod, firește rudimentar, de a amplifica meritele unui talent, făcînd abstracție de celelalte calități care ar contrazice falsa concepție despre „dotația" artistică văzută exclusiv ca efectul unei inspirații extraterestre. În felul acesta au căutat s-o „omagieze" și pe Aglae Pruteanu unii spectatori sau ziariști. Artista noastră a contrazis însă cu vehemență temeincia unor asemenea opinii diletantiste. În realitate, ea continua pleiada strălucită a marilor noștri actori cultivați, începînd cu Millo și Pascaly, continuînd cu Gr. Manolescu și Aristizza Romanescu, M. Galino, apoi cu cei din generația sa: Petre Sturdza, P. Liciu, C. Nottara, State Dragomir, C. B. Penel, sau a unor urmași ca Maria Filotti, Șt. Braborescu, I. Manolescu, Lucia Sturdza Bulandra și atîția alții. Împotriva rutinei, a anchilozei meșteșugărești, interpreta ieșeană reacționase, cum știm, încă din primii ani de carieră, luptînd pentru promovarea noului, pentru un teatru bogat în idei, de ample semnificații umane și sociale. Ea a confirmat că talentul nu presupune numai predispoziții native, oricît de bogate ar fi ele, ci și cultivarea lor neîntreruptă. În plin succes, la începutul carierei, cînd și colegii cei mai vîrstnici și de obicei mai rezervați în păreri întrezăreau în tînăra care abia împlinise cinci ani de teatru o veritabilă „stea", aceasta se arăta încă îngrijorată de munca necesară perfecționării, căci îi era teamă de stagnare și de comoditatea unei profesii înțeleasă îngust, rutinier: *„Cît pentru mine* — avea ea să recunoască mai tîrziu — *toate aceste succese de începătoare — ca element prim în teatru — nu mă mulțumeau de loc, dîndu-mi seama că talentul meu e încă în formație"*. (p. 72)

Totdeauna, artista a fost convinsă că talentul nu suplinește munca desfășurată continuu pentru o disciplină severă a mijloacelor artistice. „Avînd toate aceste însușiri naturale: dicție, voce armonioasă, pronunțare corectă, respirarea bună, temperament etc., *nu am fost nicidecum recalcitrantă preceptelor binevoitoare ale științei,* ci veșnic am fost

atentă, ocupîndu-mă şi învăţînd necontenit, tot ce putea să fie folositor îndeletnicirii mele artistice. Principalele scrieri despre studiul literaturii dramatice nu-mi sînt necunoscute". Interpreta ia în considerare, cum s-a văzut, semnificaţia socială a tipurilor, acordîndu-şi interpretarea în funcţie de mesajul piesei, în funcţie de stilul epocii, al dramei şi de specificul autorului. Ea valorifică, de pildă, nota specific rusească a teatrului lui Ostrovski şi consideră că interpretarea lui presupune aprofundarea *„comportamentului cît şi a problematicii caracteristice climatului economic şi moral al Rusiei ţariste"*. *„Datorită vecinătăţii* — consideră cea care o interpreta pe Varea din *Floarea de pădure* — *aceste tipuri şi moravuri le-au prins foarte uşor artiştii noştri"*. Cu totul alte atribute au „albele eroine ale lui Shakespeare" cărora ea le-a dat, de asemenea, o adîncă expresivitate şi valoare umană şi analiza minuţioasă pe care Aglae Pruteanu ne-a lăsat-o asupra interpretării lui *Hamlet* de către State Dragomir şi asupra felului cum ea însăşi a înţeles rolul Ofeliei reprezintă, după cîte cunoaştem, un adevărat caiet de regie a capodoperei shakespeariene în literatura noastră de specialitate. Este vrednic de subliniat că actriţa a sesizat acele resorturi obiective, vehement acuzatoare în planul moral şi social, datorită cărora mult comentatul personaj — prinţ al Danemarcei — dobîndeşte relieful şi semnificaţia unui autentic exponent al umanismului. Hamlet este văzut ca un erou înzestrat cu o „uriaşă energie sufletească", care realizează tragicul situaţiilor printr-o neînvinsă forţă a cugetării. Este o concepţie modernă, opusă valorificării de esenţă romantică a personajului, curentă pe atunci şi perpetuată multă vreme după aceea. Cu toate că, influenţată probabil de unele comentarii livreşti, actriţa caută să înţeleagă, la un moment dat, în contextul acestei concepţii presupusa abulie a lui Hamlet, un fapt pozitiv şi de necontestat rămîne convingerea că acest personaj întrupează „cugetarea şi acţiunea, supuse judecăţii superioare", că sufletul său „nu mai e mis-

terios şi de neînţeles" şi că nebunia eroului era relativă, raportîndu-ne numai la optica mediului putred al Curţii. Viziunea umbrei este explicată în afara oricărui misticism ca efectul unei surexcitări nervoase (mai ales în scena cu regina, după ce priveşte portretele celor doi fraţi). La fel, descriind felul în care o înţelegea pe Ofelia, artista — după ce înşiruie toate calităţile fizice şi psihice cerute de rol — atrage atenţia asupra complexităţii şi profunzimii acestui personaj, asupra a ceea ce ea numeşte „sentimentul tragic înnăscut". Fără puterea de a exprima acest sentiment, accentuat de nevinovăţia şi sinceritatea fiicei lui Polonius, „rolul va pierde din însemnătatea lui sau va fi ridicol şi distractiv ca un rol de operetă" pentru că — aici actriţa reia o nouă observaţie de fineţe — „de la sublim la ridicul nu e decît un pas". Acest „sentiment tragic înnăscut" al Ofeliei, la care se referă Aglae Pruteanu, nu este însă altceva decît expresia cea mai mişcătoare a umanităţii pîngărite de necinste şi crimă. Este vorba deci, potrivit concepţiei interpretei, nu de o dramă pur personală (în care caz se poate uşor aluneca de la sublim la ridicul, ţinînd seama de situaţii) ci de una cu semnificaţii mai largi — şi actriţa se referă la cîteva citate revelatoare : „În lumea aceasta sînt mari răutăţi" — suspină Ofelia, fiinţa care nu cunoscuse „noianul de rele din jurul ei", aceeaşi definită de Laerte prin cuvintele : „toate gîndurile negre, toate pasiunile infernului ea le preface în tot ce poate fi graţie şi duioşie..."

În aceeaşi ordine de idei, referindu-ne la importanţa acordată de Aglae Pruteanu studiului, conceperii intelectuale a personajelor, am putea aduce ca exemplu fiecare rol important despre care au rămas mărturii. Nu vom adăuga însă aici decît o singură dovadă revelatoare a unei superioare orientări în interpretare, în funcţie de coordonatele textului, mai precis în funcţie de scopurile pe care şi le propune autorul, operînd la nivelul epocii sale. Artista ieşeană sesizează, în adevăr, la primul contact cu o operă de Ibsen, *noutatea* pe care o aducea

acest autor, prin care piesele lui „se deosebeau fundamental de toate celelalte" cunoscute pînă atunci. „*Am văzut imediat profunda deosebire de concepţie a teatrului lui Ibsen.* Cu mare admiraţie, am ajuns să pătrund înţelesul subiectului şi să urmez firul cugetării autorului. *Atunci am văzut că pot urma desfăşurarea acţiunii numai prin puterea gîndirii şi a sentimentelor lăuntrice,* singurele conducătoare în forma de exteriorizare a personajului" (p. 169). În consecinţă, interpretează (pentru prima dată în ţara noastră) *Nora,* punînd accentul pe interiorizare, reliefînd nu numai sentimente, dar şi evoluţia gîndirii personajului printr-un joc concentrat, stăpînit, sobru, notele exterioare, pitoreşti, fiind estompate.

Ponderea deosebită a factorului intelectual se manifestă însă, aşa cum arătam mai sus, nu numai în procesul elaborării imaginii artistice, ci şi în actul propriu-zis al interpretării. Tocmai mărturiile actriţei asupra acestui punct constituie o contribuţie din cele mai preţioase la studierea psihologiei creaţiei actoriceşti.

DEDUBLAREA ARTISTICĂ

Munca în teatru presupune o luptă continuă pe diverse planuri. Dintre toate, deşi condiţiile materiale şi mediul ambiant erau pe atunci atît de puţin propice creaţiei, totuşi partea cea mai grea — consideră interpreta Norei — este lupta pe care actorul de talent o dă cu sine însuşi : „În primul loc (lupţi) cu tine însuţi, *cu eul tău care se dedublează,* pe care trebuie să-l urmăreşti, să-l controlezi, să-l critici, să-l stăpîneşti, să-l chinuieşti chiar".

Aglae Pruteanu se înscrie aici în linia tradiţională a şcolii realiste dezvoltate în teatrul românesc începînd cu Millo — care deosebea *vocaţia* dramatică, adică simpla dispoziţie sau îndemînare,

de *talent*, acesta implicînd stăpînirea meşteşugului, deci muncă, răbdare, studiu. Eminescu, apoi Caragiale, au sprijinit, aducînd noi argumente, ideea dedublării actorului în momentul creaţiei, vorbind despre contopirea, în persoana sa, a unui *instrument* şi a *instrumentistului* [25]. Autorul *Scrisorii pierdute* menţionează chiar binecunoscutul paradox al lui Diderot (reluat, după mai mult de 120 de ani, de actorul francez C. Coquelin-ainé) potrivit căruia, pentru a emoţiona, artistul nu trebuie el însuşi să fie emoţionat, ci să execute numai, prin mijlocirea instrumentului (corpul), ceea ce îi porunceşte raţiunea sa artistică, orientată de studiul amănunţit al comportamentelor. (Aristizza Romanescu, model şi călăuză a Aglaei Pruteanu în anii începuturilor carierei, împărtăşea un punct de vedere similar *).

Teoria lui Diderot-Coquelin a fost temelia pe care s-a dezvoltat stilul deosebit al artei teatrale franceze, caracterizat printr-un realism măsurat, fără efecte violente, prin claritate şi fineţe, prin gestul stilizat, printr-o plastică armonioasă, distinsă, rezultat al unui meşteşug îndelung şlefuit. Accentul pus pe tehnică nu primea însă întregirea afectivă corespunzătoare, decît în cazurile aparte ale temperamentelor artistice de mare forţă.

Teatrul acesta, numit uneori „teatru de reprezentare" şi-a avut importanţa şi rolul său considerabil în ceea ce priveşte cultivarea glasului, a vorbirii (dicţiune, frazare), a gestului şi a atitudinii. Interpretarea devenea astfel, în mare măsură, o chestiune de virtuozitate tehnică şi — după un număr mai mare de reprezentaţii — actorul putea executa la perfecţie desenul stabilit al vorbirii, gesturilor, mişcării, chiar fără o participare mai adîncă. Fără îndoială că Aristizza Romanescu, elevă, o vreme, a unor maeştri ca Got şi Delaunay, a folosit din plin aceste învăţăminte, depăşind totuşi, prin temperamentul său, cadrul strictei tehnicităţi. Contactul cu şcoala italiană a Eleonorei Duse sau cu actorii de la „Burgtheater"

---

* Mircea Mancaş, Op. cit., p. 146 şi 152.

din Viena — mai ales impresia pe care i-a lăsat-o celebra tragediană Wolter — au condus-o la o sinteză originală, la un stil personal, inimitabil, ducînd mai departe linia realistă a teatrului românesc, după Millo şi Gr. Manolescu. Nota dominantă a jocului ei rămînea, însă, finețea şi nuanțarea extrem de bogată, obținută printr-o elaborare rațională mai marcată — ceea ce nu exclude emoționabilitatea.

Acordînd aceeaşi atenție tehnicii, Aglae Pruteanu se afirmă totuşi ca o personalitate distinctă. Ea este în acelaşi timp mai intuitivă, datorită sensibilității, dar şi mai controlată în cursul interpretării. Apreciind necesitatea imperioasă a studierii multilaterale a personajelor, urmaşa Aristizzei rămîne dominată de o sensibilitate care i-a uimit pe toți cei ce au cunoscut-o. De aceea, *dedublarea* eului în cursul interpretării unui rol are la ea un alt specific. *„Eram stăpînă pe mine,* avînd toată liniştea pe care *mi-o impuneam prin voință,* pentru a veghea şi a fi atentă la ceea ce spuneam, *controlîndu-mi totodată toate mişcările mele şi ale celor dimprejurul meu,* criticîndu-mi interpretarea şi supraveghind pe a partenerilor mei" — îşi aminteşte artista impresiile debutului (1885). „Vrasăzică, din prima zi am făcut ceea ce am făcut mereu de-aci înainte, fără întrerupere" (p. 20, subl. ns.). Această voință pe care şi-o impunea nu îndepărta emoția ci, dimpotrivă, contribuia la intensificarea ei în momentele culminante ale rolului. Deci o maximă sensibilitate, condusă şi controlată de o voință puternică — iată ceea ce-i caracteriza interpretările. În repetate rînduri, reluînd aceeaşi idee, artista face deosebirea între jocul *automat* şi cel *controlat,* subliniind superioritatea celui de-al doilea. Studiul minuțios şi prelungit, exercițiul permanent al însuşirilor fizice, repetițiile dese, înlesnesc, fără îndoială, buna interpretare. Dar studiul nu trebuie să se oprească însă la *tehnică.* Teatrul numit „de reprezentare" conduce, în mod obişnuit, la *virtuozitatea tehnică, executarea rolului, după un* număr oarecare de repetiții şi spectacole, rămînînd mai ales în seama automatismului psiho-fizic. Aglae

Pruteanu preferă jocul *controlat* şi ori de cîte ori ar fi jucat un rol, mai ales unul care presupunea o mare tensiune nervoasă, avea *„cea mai mare grijă, nelăsînd nimic în seama obişnuinţei şi a exerciţiului"* (p. 218). După primii paşi pe scenă, starea de nervozitate prealabilă dispărea şi îndată *„raţiunea judicioasă îşi lua locul, sub stăpînirea căreia îmi conduceam întotdeauna acţiunea în scenă"*. Alţi actori îşi stăpînesc mai greu temperamentul şi, furaţi de pasiunile personajului, provoacă accidente şi situaţii neprevăzute. *

Această tensiune nervoasă nu-i neapărat o dovadă a „trăirii" rolului, pentru bunul motiv că emoţia artistică transmisă publicului nu coincide total şi exclusiv cu starea de surescitare a interpretului sau — altfel exprimat — emoţia pe plan fiziologic nu-i suficientă pentru declanşarea emoţiei artistice.

Structura sufletească complexă îi permitea însă Aglaei Pruteanu o dedublare de autentic caracter creator, nu numai în perioada pregătirii rolului, cînd imaginea artistică este abia în curs de cristalizare, ci chiar şi în cursul spectacolelor. Ea putea ca în acelaşi timp să vibreze, identificîndu-se cu personajul şi să-şi supravegheze jocul, intervenind în sensul gradării sentimentelor, al pregătirii efectelor, ori al acomodării cu partenerii. Într-o mărturie citată de noi într-un capitol precedent, Petre Sturdza scotea în evidenţă, ca o trăsătură caracteristică a jocului Aristizzei, *virtuozitatea* prin care partenera lui Manolescu „reuşea să-şi entuziasmeze spectatorii", în timp ce, la Aglae Pruteanu remarca în primul rînd „temperamentul ei deosebit, profunzimea sufletească" prin care îşi copleşea spectatorii, emoţionîndu-i dincolo de limitele acelei sensibilităţi mai zgomotoase, superficiale, elementare, a meşteşugului de melodramă **. Autocontrolul asupra căruia insista artista ieşeană echivalează cu dirijarea

---

* Aristizza povesteşte, bunăoară, cum l-a rănit pe Nottara (înţepîndu-l prin zale) într-o piesă de Sardou unde eroina trebuie să-şi lovească adversarul cu un pumnal.

** P. Sturdza, op. cit., pp. 108, 96, 174, 163, 145 etc.

conştientă a naturii creatoare a actorului către acea stare propice trăirii adevărate a rolului, adică creării „vieţii spiritului omenesc" vizată de sistemul lui Stanislavski. Interpreta Julietei, în dirijarea conduitei ei scenice, pornea de la identificarea deplină cu personajul: „de mult, Julieta era ascunsă în adîncul inimii mele... Toată exaltarea simţirii mele mă ajuta de minune în acest rol. Nici o greutate, nici o sforţare n-am simţit, ca de obicei, înainte de spectacol, ci un fel de voluptate, de dulce fericire în care mă confundam cu eroina mea, uitîndu-mă pe mine (...). Că îmi plăcea rolul şi că mă simţeam la locul meu, aceasta nu era de-ajuns şi nu era un cuvînt ca să plac şi eu publicului". (p. 142) Sentimentul subiectiv de confundare cu personajul trebuie ajutat obiectiv prin controlul tuturor însuşirilor de expresie. De aceea, amintind de scena balconului, interpreta precizează şi mijloacele artistice ce trebuiau, într-un anumit mod, utilizate de ea aici, şi accentuează necesitatea căldurii şi a impostaţiei vocale. Tot aşa, referindu-se la scena narcoticului, ea arăta că „frumuseţea şi bogăţia de efecte... nu trebuie judecată după debitarea cuvintelor şi executarea acţiunii în mod mecanic numai, ci *după puterea de gîndire şi de simţire a artistei*". Ca atare, adaugă interpreta, „dîndu-mi seama de lucrul acesta şi avînd puterea necesară acţiunii, *am păstrat proporţiile care se cer imperios*", avînd grija, ca şi în scena viziunilor să joace *„fără a cădea în exageraţie, păstrînd (...) măsura adevărului"* (p. 144 — subl. ns.). În absenţa acestui control aplicat permanent asupra sensibilităţii, însăşi sensibilitatea în sine nu aduce efectele corespunzătoare. Cu alte cuvinte, sensibilitatea sporeşte tocmai prin controlul şi stăpînirea ei. Nu-i vorba de nici un paradox, ci de o deosebit de ascuţită observaţie psihologică. Fără măsură şi fără dirijarea armonioasă, moment cu moment, a calităţilor fizice şi sufleteşti, totul „rămîne o simplă încercare fără valoare — vorbesc pentru cunoscătorii de artă, nu pentru cei care iau numai partea superficială a unui spectacol" (p. 144).

Astfel se explică aprecierile superlative aduse întrupărilor ei scenice, chiar atunci cînd ele sînt privite din unghiuri diferite. Un critic sublinia că în jurul ei „o grație sufletească plutește (...) atunci cînd e copilă". Din amestecul grației ingenue și a feminității „avem o plăpîndă Desdemonă sau o fermecătoare Julieta... Victimă sau eroină, d-na Aglae Pruteanu emoționează cu putere pînă la magie". Vorbind de aceleași roluri, un alt comentator exigent — e vorba de Topîrceanu — scotea în relief perfecțiunea artistică a atitudinii, a gestului, care ar fi meritat să fie „eternizate în marmură". Chiar un cronicar care a dovedit, într-o împrejurare menționată de noi la locul cuvenit, o severitate excesivă și oarecare parțialitate — ziaristul Socor — era nevoit să recunoască atît „vigoarea talentului" cît și surprinzător de exacta proprietate a mijloacelor de expresie: „Lelia (din piesa *Sulivan* de Melleville) are a-și manifesta surprinderile și sentimentele sale numai prin gesturi involuntare și spontane și mimică. Și (actrița) a reușit cu o strălucire pe care orice mare interpretă ar fi invidiat-o".

ROLUL SENSIBILITĂȚII

Tehnica este însă asimilată sensibilității ei organice, structurale. „Jocul d-nei Pruteanu e poezie, — o poezie în care e muzică, colorit și temperament și care vibrează pînă-n adîncul spectatorilor" — observa istoriograful C. Săteanu. Și poezia presupune, cum s-a arătat de atîtea ori, o asemenea organizare a sistemului de simboluri și de idei, încît nimeni nu ar putea determina unde sfîrșește rolul sensibilității artistului, al receptivității sale native, amplificată prin cultură și prin exercițiu, și unde începe rolul meșteșugului propriu-zis, vizînd natura și ordonarea tropilor, limba, prozodia.

Nu este lipsit de interes amănuntul că Aglae Pruteanu, poetă neîntrecută a trăirii scenice, a scris şi versuri, nu la nivelul creaţiilor din teatru, dar esenţial şi semnificativ rămîne faptul că această coardă a sensibilităţii se dovedea şi aici prezentă, în creaţia lirică, răspunzînd unei certe trebuinţe lăuntrice.

Sensibilitatea artistei ieşene a fost considerată un fenomen unic în teatrul românesc. Ea s-a împletit, în adevăr, într-un mod subtil şi permanent cu celălalt aspect : controlul logic, procesul elaborării artistice căpătînd astfel note aparte. Însă pentru spectator, ceea ce rămîne, ceea ce apărea pregnant în interpretările actriţei era excepţionala forţă de comunicare dincolo de cuvinte şi de ambianţa scenică, o putere de emoţionare în care nu se putea recunoaşte nimic deliberat, învăţat, lipsit de spontaneitate.

Unii actori parcurg etapele familiarizării cu rolul într-un chip mai laborios, alţii — şi Aglae Pruteanu era dintre aceştia — mai direct, şi mai repede, aparent fără frămîntare, îndoieli şi întoarceri din drum. Scurtarea perioadei de asimilare intelectuală a datelor unui personaj nu poate constitui dovada cerebralităţii mai restrînse, în avantajul intuiţiei şi al factorului emoţional, dimpotrivă, această particularitate pledează, după opinia noastră, în favoarea recunoaşterii unui grad superior în activitatea funcţiunilor de cunoaştere : atenţia, memoria, imaginaţia, gîndirea etc.

Tocmai pentru că jocul său nu se baza exclusiv pe intuiţie, Aglae Pruteanu crea de fiecare dată personaje deosebite unul de altul, respingînd tiparele fixe, consacrate prin uzanţă, potrivit categorisirilor rigide, simplificatoare : ingenuă, subretă, jună primă, duenă ş.c. Valorificînd profilul aparte al fiecărui personaj în funcţie de poziţia socială, de educaţie, aspiraţii, coordonate psihice ca şi de problematica *întregii piese, artista s-a situat* în rîndurile interpreţilor de valoare care, rămînînd originali prin concepţie şi prin profunzimea explorării sufleteşti, re-

fuză orice manierism, orice „școală" în înțelesul de procedeu exterior. Individualizarea artistică bazată pe documentare și pe folosirea adecvată a mijloacelor de expresie, a îndepărtat pericolul repetării tipurilor : *„din această cauză nu eram monotonă în interpretare, ca unii actori care sînt veșnic aceiași, în toate rolurile"* (p. 125). *„Fiecare cuvînt, fiecare situație avea un ecou îndepărtat răsfrînt în mintea mea, avînd totodată imaginea ființei pe care trebuia s-o interpretez și a celorlalte personaje, pe care le vedeam în închipuirea mea ca într-o oglindă... Bineînțeles, cizelarea și perfecționarea veneau pe urmă, dar prima impresie, căpătată în sensul de mai sus, era cea mai bună și cea mai hotărîtoare"*. Căutînd să-și explice această capacitate de intuire, care li se părea surprinzătoare chiar unor interpreți încercați în tainele *meșteșugului*, cum erau colegii ei, artista recurge la opiniile unor oameni de știință, și-l citează, între alții, pe Th. Ribot. Pornind de la numeroase cazuri concrete, psihologul francez ajungea la concluzia că intuiția artistică, elementul cel mai de seamă în definirea talentului, se formează în timp, printr-o selecțiune a însușirilor specifice, de-a lungul cîtorva generații. Chiar dacă explicația genetică nu ne apare astăzi suficient de concludentă în termenii arătați, reținem doar, ca fiind deosebit de semnificativă, străduința artistei de a se situa pe terenul solid al cauzalității științifice în definirea acelor însușiri pe care mulți preferau să le socotească misterioase, învăluite într-un nimb transcendent. Ea refuza deci interpretarea artei în spirit idealist, ceea ce aruncă o lumină și mai puternică asupra ponderei pe care o avea în structura sa artistică latura rațională, sprijinită ferm pe reflectarea obiectivă a realității.

Aglae Pruteanu contrazice, și prin felul ei de lucru și prin părerile ce le enunță, acea concepție naiv-romantică și, desigur, vulgarizatoare, a talentului-transă, aproape de hipnoză, care s-ar explica prin el însuși, în afară de orice participare sau intervenție de ordin intelectual. E drept că, datorită intuiției,

ea putea intra deodată în rol, chiar de la întîia lectură. Dar intuiţia se referă ea însăşi la capacitatea de *a înţelege şi a gîndi*, descoperind un adevăr în mod *direct şi imediat*, în baza experienţei şi a cunoştinţelor anterior însuşite. Ea însăşi este, deci, o particularitate a intelectului, în primul rînd. Intuiţia o ajuta pe artista noastră să vadă de la prima lectură, „ca într-o oglindă", personajul pe care avea să-l interpreteze, în plină acţiune, alături de ceilalţi eroi ai piesei. Dar acest proces minunat se însoţea de controlul gîndirii şi dacă, aşa cum singură mărturiseşte, interpreta nu a simţit *„nici o greutate în concepţia unui rol oricît de dificil"*, aceasta se datora în bună măsură faptului că *„firul gîndirii urmărea ideea corect şi ordonat, fără sforţare şi în chip natural"*. Ea nu se abandona orbeşte unui sentiment sau unei porniri, discernămîntul critic însoţindu-i permanent trăirea. De aceea, spre deosebire de majoritatea interpreţilor, actriţa nu avea nevoie să-şi însemne pe text indicaţiile de joc, acestea fiind *„bine întipărite şi pentru totdeauna neuitate, pentru că erau gîndite, bine cumpănite şi înregistrate în minte"*. Şi totuşi, în cursul interpretării, urmărind logic evoluţia rolului, găsea totdeauna acea forţă lăuntrică, acea putere de concentrare care o făcea să trăiască profund toate stările sufleteşti ale personajului, în aşa mod încît atingea cele mai intime corzi ale sensibilităţii. Îmbinarea armonioasă a celor două atitudini faţă de personaj, una de ordin subiectiv şi cealaltă de ordin obiectiv, critic, ambele la un nivel superior, constituie trăsătura esenţială, definitorie, a interpretei care explică în cea mai înaltă măsură proteismul apariţiilor ei scenice.

Munca de cizelare a creaţiei se desfăşura totuşi intensiv. După ce, la prima repetiţie citea rolul cu foarte multă atenţie, urmărind cu aceeaşi atenţie întreaga piesă, urma, acasă, *„citirea stăruitoare"* a *textului „pentru a fi stăpînă pe cuvinte cum eram stăpînă pe acţiune"*. În acest sens interpreta nu a neglijat niciodată un rol, „avînd aceeaşi grijă şi

atenţie pentru un rol mic sau care nu-mi plăcea ca şi pentru unul mare şi frumos" (p. 127). Totdeauna lectura repetată şi atentă era însoţită de adîncirea fiecărui paragraf şi fiecărei replici în dezvoltarea acţiunii. Uneori, munca aceasta se prelungea tîrziu, noaptea, interpreta fiind de părere că numai repetiţiile de la teatru, cu ansamblul, nu puteau fi satisfăcătoare : „pentru mine era mai folositor să pierd o repetiţie, decît să pierd timpul pentru studiul şi meditaţia rolului". De altfel oricărei piese nu i se putea rezerva pe atunci decît un număr minim de repetiţii, adesea trebuind să se joace chiar două premiere săptămînal. În astfel de condiţii, toată greutatea apăsa asupra protagoniştilor, studiul individual al rolului rămînînd să completeze şi să adîncească folosul repetiţiilor de ansamblu. „Oricît de scurt ar fi fost timpul şi oricît de puţine repetiţii aşi fi avut, ardoarea şi voinţa cu care îmi învăţam rolul completau toate lipsurile" (p. 127).

Calităţilor intelectuale şi afective li se adăugau, în crearea diverselor roluri, *însuşirile fizice* sau — cum scrie autoarea Amintirilor — „partea tehnică a «instrumentului» care este însuşi actorul, adică propriul său corp, pe care la porunca inteligenţei îl face să vibreze aşa cum ştie şi cum poate, cuprinzînd astfel, în interpretare, gîndirea autorului". Aglae Pruteanu a fost, şi sub acest raport, favorizată de natură. Dacă Aristizza Romanescu a fost, pentru unele roluri, dezavantajată de fizic, urmaşa sa îmbina temperamentul şi intuiţia exactă cu o înfăţişare de care toţi contemporanii, fără excepţie, vorbesc cu admiraţie. Fotografiile — puţine cîte s-au păstrat („aveam oroare de fotografiat", avea să remarce ea mai tîrziu) cele de maturitate ca şi cele din tinereţe ne dezvăluie un profil clasic, cu linii proporţionate şi bine marcate, cu un oval pus în valoare de părul negru ce-l încadra, de bărbia voluntară şi, mai ales, de ochii mari, migdalaţi, care dădeau figurii expresii din cele mai felurite, de la inocenţă la pasiunea incandescentă, de la gingăşie la severitate sau la bucuria strălucitoare şi la satisfacţia

triumfului. Marea mobilitate a expresiei se explică şi prin caracterul scenic al liniilor feţei : ochii depărtaţi, nările marcate, cu nasul puţin în sus, ceea ce dă eleganţă şi prospeţime figurii, buzele cu un contur reliefat şi sprîncenele subliniind arcada, însă distanţate atît cît să nu-i înăsprească privirea. Nu-i vorba însă de o frumuseţe glacială, ca în pozele pretinselor vedete, cu trăsături standardizate după canoanele unei efemere mode. Aglae Pruteanu a fost, în adevăr, frumoasă, însă această însuşire era depăşită de latenţele unei expresivităţi greu de redat în cuvinte. *„Rar s-a văzut nu numai în teatrul românesc, dar în cele mai mari centre artistice europene, o artistă cu o variabilitate de organ, gest, mişcare, expresie conformă personajelor ce le trăieşte pe scenă"* — arăta un comentator în 1903 *. Armonia trăsăturilor şi linia delicată a siluetei erau şi mai mult puse în valoare prin mişcare, cînd interpreta era mînată de zbuciumul vreunei eroine, de resemnarea sau de speranţa şi revolta izbăvitoare. Atunci nu numai expresivitatea plastică era evidentă, ci şi cea auditivă, datorită glasului, dicţiunii, frazării, apte să scoată la suprafaţă, cu discreţie, nuanţe infime ale adîncurilor sufleteşti. În ceea ce priveşte timbrul, trebuie să arătăm că nu există articol critic sau orice fel de relatare, fie scrisă ori orală, asupra meritelor interpretei — începînd cu primii ani de teatru, despre care îşi amintea Aristizza Romanescu şi sfîrşind cu amintirile recent publicate ale unor artişti ca Maria Filotti şi Ion Manolescu — fără să cuprindă referiri pline de admiraţie şi chiar de uimire despre vocea unică a marei urmaşe, şi sub acest raport, a Aristizzei. „Dicţiunea clară, timbru sonor şi dulce, frazare corectă, pătrundere pînă-n adîncul rolului, mlădiere în mişcare, eleganţă în gest" — în aceşti termeni rezumă, încă din 1903, un observator competent, şi de obicei rezervat în păreri, poetul Mihai Codreanu, calităţile care făceau din artista ieşeană „o stea de întîia mărime pe cerul

* Gh. Rîpeanu, în revista „Carmen Sylva", 5/1903.

scenei românești", iar din fiecare apariție a ei în public „un triumf". În Desdemona, arăta ziaristul Steuerman-Rodion, interpreta avea o inocență care „mișca pînă la lacrimi, vocea dulce și armonioasă, privirea fascinatoare și nevinovată, obrajii palizi...." În Julieta se remarca la fel „grația, vocea, mlădierea, frumusețea, simțirea artistică". Contopirea atîtor însușiri o apropiau pe interpretă de trăirea autentică, reală, făcîndu-i pe spectatori să remarce diferența de stil față de jocul exterior, „teatral" al multora din artiștii vremii: „D-na Aglae Theodoru este prea puțin teatrală, prea puțin în ceea ce privește tonul recitativ și jocul exagerat admis poate de mulți în cariera teatrală" *. Interpreta de mare pătrundere realistă și de excepțională forță comunicativă, sobră și mișcătoare prin omenescul situat la polul opus al teatralismului declamator, avea „glas de cîntec" în Zîna florilor din *Înșir-te mărgărite* (aprecierea cronicarului Rinaldo), sau — cum se arată cu un alt prilej — folosea „glasul ei melodic cu acea intonație care constituie cea mai plăcută și expresivă muzicalitate dramatică" ** în comedie ca și în dramă, nuanțînd drăgălășenia feciorelnică sau cochetăria, drama clasică în versuri, sau conflictele moderne, care presupun interiorizare. Comentatorul de la „Opinia" elogia la fel, la retragerea actriței, „melodia glasului extrem de muzical, rostirea blajină și dulce a fiecărei silabe, expresia ochilor minunați și gesturile brațelor sculpturale"... Un altul scria, referindu-se la rolul Gettei din *Fîntîna Blanduziei*: „Vorba ei te mîngîie, gestul te dezmiardă" ***. „Cuvîntul rostit de ea era și fluid și palpabil" — avea să scrie Otilia Cazimir la moartea artistei. „Nu voi uita niciodată glasul Prutencii, un glas vibrant și răscolitor ce te cucerea", nota Maria

---

* „Evenimentul" din 19 febr. 1902, Cronica la *Politică și justiție (La robe rouge)* de Brieux.

** „Rampa" din 26 febr. și 3 mart. 1912

*** „Opinia", 23 oct. 1915.

Filotti *. Citatele ar putea urma în felul acesta încă multe pagini. Ele ne apropie şi mai mult personalitatea interpretei şi ne înlesnesc cunoaşterea retrospectivă a specificului unor creaţii răsunătoare din care am amintit aici numai cîteva.

CÎTEVA ROLURI

Interesant şi totodată instructiv ar fi să putem avea o idee mai limpede de felul în care artista îşi stăpînea şi îşi folosea însuşirile subliniate de toţi comentatorii întrupărilor ei scenice. În locul imaginii concrete şi imediate, greu de înlocuit prin descrieri sau prin puţinele fotografii ce ni s-au păstrat, avem cîteva mărturisiri ale interpretei. Se poate deduce din acestea măcar modul în care concepea ea acordarea ideii artistice a piesei şi a rolului, cu imaginea făurită scenic prin colaborarea tuturor mijloacelor expresive amintite. Artista arată, de exemplu, că în 1908 a jucat într-o piesă de Leopold Kampf : *Înainte*. Era o piesă cu tendinţe revoluţionare şi eroina, Ana Riskanskaia, împleteşte propria ei viaţă cu cauza revoluţiei. Era vorba, aşadar, de o eroină cu un orizont mai larg, cu o voinţă puternică, depăşind net, prin complexitatea trăirilor, problemele puse de personajele obişnuitelor drame burgheze. Interpreta a sesizat această caracteristică şi a izbutit să desfăşoare în mod convingător hotărîrea şi elanul luptătoarei, fără a lipsi personajul de feminitate, de ecourile dragostei şi ale suferinţei ei atît de omeneşti. „Scena culminantă din actul final e extrem de greu de redat, cînd, după înfrigurarea aşteptării, vine certitudinea că Vasia, iubitul ei tovarăş, e pierdut şi el, strivit de bomba pe care o aude explodînd în stradă... *Se cer mulţi nervi, multă*

---

* ***Am ales teatrul,*** de Maria Filotti, Buc., E.P.L., 1960. p. 53.

energie şi mai cu seamă precizare în stările sufleteşti şi stăpînire în limitele naturalului, fără a trece în exagerație sau în ireal" (subl. ns.). În stăpînirea acestor mijloace de transpunere în rol, interpreta a trecut uşor de la trăirea autentică a „celor mai sfîşietoare dureri sufleteşti (cînd) eroina cade zguduită..." la atitudinea aproape opusă cînd „iluminată de ideea imperativă, a tot predominantă, se ridică mai energică, mai hotărîtă, strigînd halucinată: înainte..." (p. 197—198). Pe deplin stăpînă pe însuşirile ei interpretative, cunoscînd ponderea fiecărui gest, a fiecărei priviri, actriţa le folosea pe toate cu luciditate, în funcţie de stările sufleteşti ale eroinei, observînd ceea ce ea numeşte „limitele naturalului".

Scriind despre Marguerite Gauthier *(Dama cu camelii)* autoarea volumului, din care extragem aceste preţioase amănunte, exprimă un punct de vedere deosebit de exact şi de profund asupra personajului, accentuînd umanitatea lui. Iubirea eroinei lui Dumas este sinceră: „nu este nici o deosebire între dragostea Margaretei şi aceea a unei fete care iubeşte pentru prima oară. Adevărata iubire purifică şi înnobilează". Prin urmare ea nu avea să joace cochetăria personajului, ci nobleţea dragostei, sacrificiul şi suferinţa de care această femeie e capabilă, acuzînd societatea care o disprețuieşte chiar atunci cînd sentimentele ei sînt demne de respect. *„Chiar autorul ne arată aceasta prin stilul patetic specific piesei, din care nu poţi ieşi fără să greşeşti...* Moderaţia în expresii, chiar în mijlocul glumelor şi cuviinţa în purtarea bărbaţilor şi a femeilor care se întrunesc să petreacă în salonul Margaretei dau un aer oarecum de nobleţe şi distincţiune rolului mondenei de altădată... *De aceea piesa are nuanţa şi tonul ei deosebit, de care trebuie să ţinem seama, — de altfel ca în oricare altă piesă (...).* Urmînd ideea autorului, am redat cu toată puterea şi convingerea sentimentul de iubire al Margaretei Gauthier care este curat şi sincer (...). *Trebuie multă emoţionalitate şi duioşie în glas pentru a exprima sentimentele de sfîşiere sufletească, devotament şi*

sacrificiu (...) Şi... mai trebuie să ştii să mori în scenă, păstrînd estetismul şi în acelaşi timp dîna iluzia realităţii" (p. 203—204) (subl. ns.). Analize remarcabile, conducînd la sublinierea aceleiaşi idei cardinale, consacra artista şi principalelor roluri interpretate de ea în piesele lui Shakespeare, în unele piese ruseşti *(Furtuna, Floarea de pădure, Învierea, Anna Karenina)* în *Emilia Galotti* de Lessing, în Luisa Miller, în *Narcis* sau în unele lucrări ale lui Ibsen.

Pentru Ofelia, spune actriţa, „trebuie să ai ceva din inocenţa şi simplitatea sufletelor sincere pentru a putea reda ideea despre o asemenea fiinţă ideală. Şi în sufletul meu mi se pare că se găsea oarecare părticică din sufletul acestor fiinţe (...) Mai trebuie un fizic plăcut şi corespunzător în totul cerinţelor scenei, anumit pentru asemenea roluri adică un corp mlădios, nici prea înalt nici prea scund, figura dulce exprimînd tinereţea şi nevinovăţia, cu un nimb de poezie în toată făptura ta. Şi apoi, vocea... prin care trebuie să exprimi şi să exteriorizezi toate comorile unui suflet inocent şi tînăr, dar şi tot tragicul acelui suflet sfîşiat (...). Trebuie armonizată acţiunea cu cuvîntarea (...). Fiecare mişcare, fiecare atitudine avea o formă plastică, fiecare frază, fiecare cuvînt era o imagine expresivă". (p. 105 şi urm.)

O analiză la fel de ascuţită asupra felului cum a înţeles şi a realizat interpretarea Julietei, pune în evidenţă, între altele, principiul mai general de care se conducea artista şi anume : de la *„interpretarea sufletească... emană acţiunea şi jocul scenic"*. Afirmaţia demonstrează locul pe care-l deţinea în arta Aglaei Pruteanu concepţia logică şi analiza morală a personajului. Numai pătrunzînd în intimitatea simţirii şi a gîndurilor fiecărei eroine ea reuşea să se confunde cu aceasta. De aceea, după aprofundarea trăirilor Julietei, artista resimţea „un fel de voluptate, de dulce fericire în care mă scufundam cu eroina mea, uitîndu-mă pe mine". Acest gen de roluri, mai ales, nu poate fi satisfăcut numai prin „de-

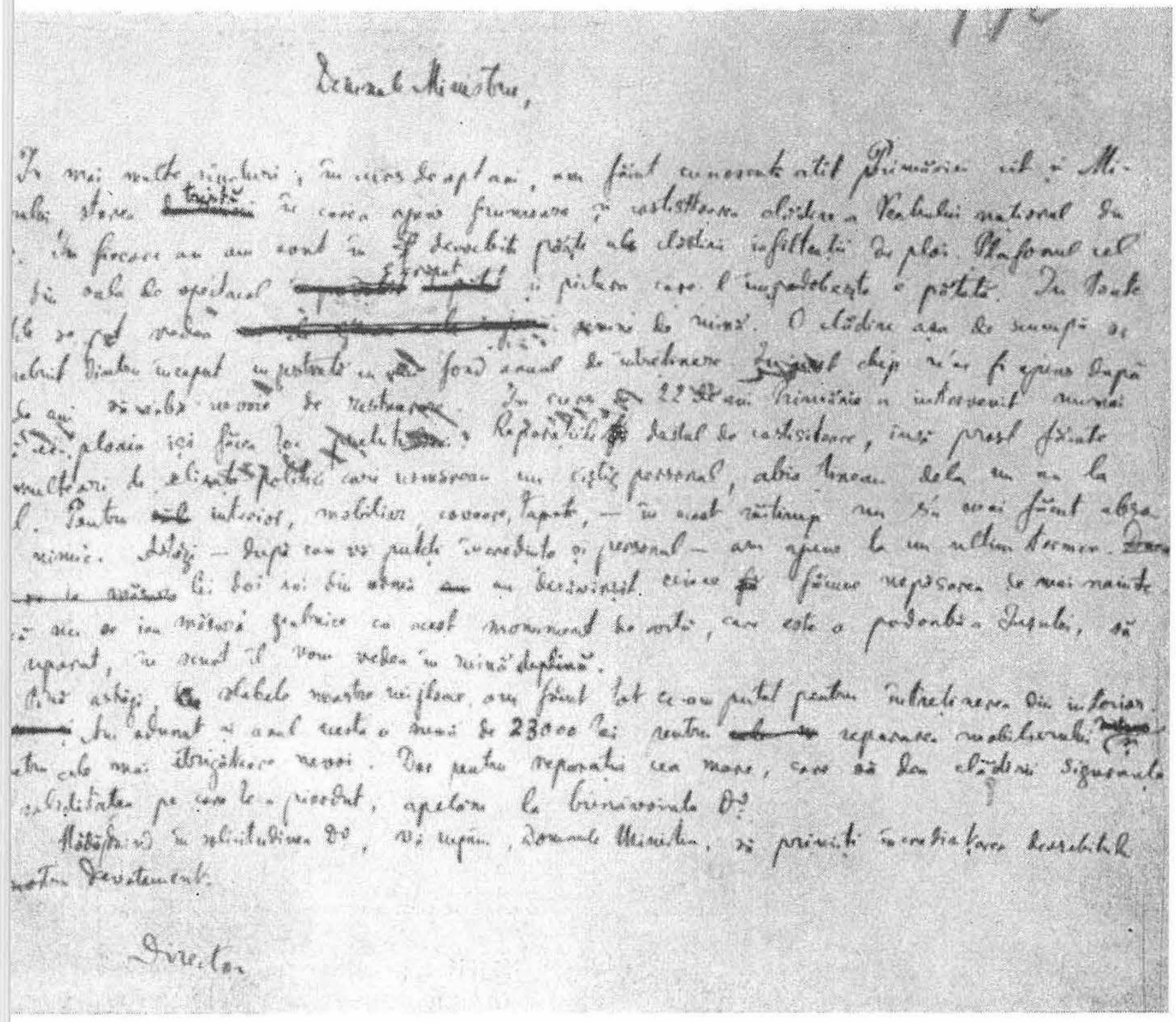
bitarea cuvintelor și executarea acțiunii în mod mecanic", ci în primul rînd prin „puterea de gîndire și de simțire" a interpretei. Jocul exterior, oricît de exact, nu este deci eficient aici.

În conceperea rolului Marchizei de Pompadour, interpreta pornea de la o imagine plastică : „silueta fină a frumoasei marchize și gingășia caracteristică a acestei figurine de Sèvres" (p. 148) și atitudinile ei accentuau „mai mult istețimea și spiritul scînteietor al fetei din popor care prin aceste daruri firești domină nu numai ca femeie, dar și ca politician de temut". Artista și-a apropiat în acest sens „ironia tăioasă, dezgustul și mîndria disprețuitoare" a influentului personaj față de „nimicnicia" celor din jur, dînd rolului o pronunțată notă de critică socială, tratată cu o energie și o vervă sarcastică, cu un glas răsunător care lovea ca un bici, pînă la istovirea fizică a eroinei și la spectaculoasa prăbușire pe trepte — ceea ce presupunea agilitate fizică și încordare neobișnuită.

Importante ne apar și opiniile artistei cu privire la rostirea textului în piesele scrise în versuri. Acolo unde autorul și-a turnat gîndirea în forme prozodice fixe, apare deobicei metafora amplă și versurile trebuie spuse atunci „în chip clasic", nu așa cum fac unii actori care se cred inovatori, — „în tonul pieselor moderne", căci aceasta duce la o nepotrivire între conținut și formă. De altfel, toți cei care au ascultat-o arată că felul ei special de a spune versuri era miraculos și nu avea nimic de-a face cu retorismul fals, exterior. Am avut prilejul să auzim o dată, o singură dată, *Miorița* spusă de Aglae Pruteanu și, așa cum am mai arătat, impresia pe care am încercat-o atunci cu sensibilitatea proprie copilăriei, a rămas neuitată. Îmbrăcată în costum țărănesc, artista rostea cuvintele cu cea mai mare simplitate, în ritmul calm al unui bucium care suna undeva, în depărtare, pe un vîrf de munte, aducînd liniște și nădejdi celor ce-l aud din sălașurile din vale. Timbrul argintiu, mîngîietor și lumina potolită din priviri completau atmosfera de rit străve-



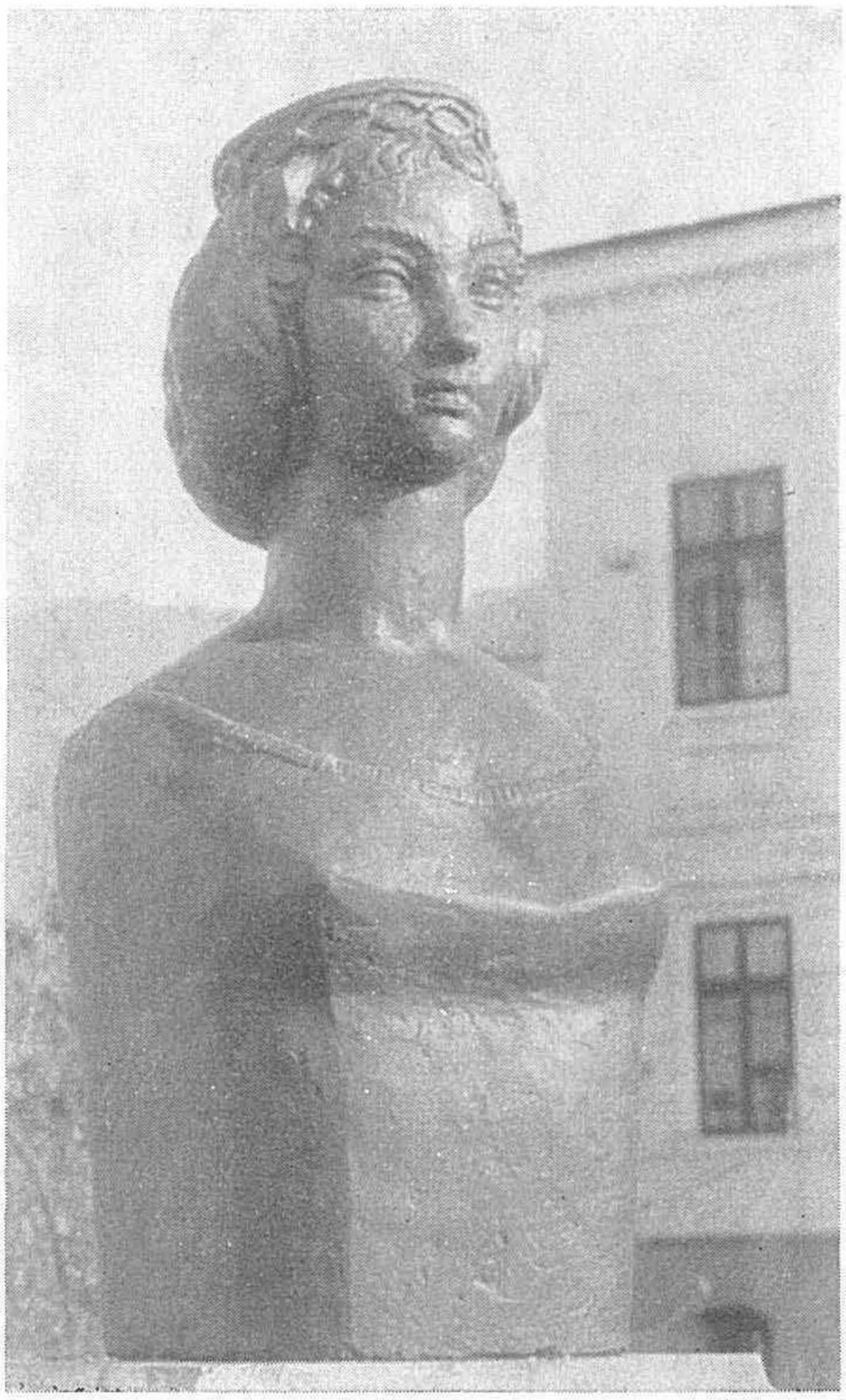
Soții Natalia și Iancu Profir în spectacolul de retragere al Nataliei Profir (1932) cu piesa *Comedia morții* de G. Pascu. Printre semnăturile omagiale, o caricatură de Ion Sava



Sesizare către Minister cu privire la starea deplorabilă a clădirii teatrului „(...) Astăzi după cum vă puteți încredința și personal am ajuns la un ultim termen. Cei doi ani din urmă au desăvîrșit ceea ce făcuse nepăsarea de mai nainte. Dacă nu se iau măsuri grabnice ca acest monument de artă, care este o podoabă a Iașului, să fie reparat,în scurt timp îl vom vedea în ruină deplină (...)“ (Iași 1918)

Teatrul Național din Iași (ridicat în 1896) așa cum arată azi





În faţa Teatrului Naţional se află bustul actriţei, sculptură de V. Condurachi. Aglae Pruteanu străjuieşte senină generaţiile de actori care vor sluji aceleiaşi scene pe care talentul său şi-a lăsat amprenta

vechi, săpat adînc în sufletul poetului anonim. Pînă și aici, în această manifestare modestă din sala unui ateneu de cartier, interpreta dovedea același scrupul artistic care o făcea să vadă în fiecare rol nu numai o succesiune de replici și paragrafe, ci *o realitate umană*.

ETICA PROFESIONALĂ

Atașamentul față de rol, față de piesa jucată, respectul față de public erau deci aceleași, indiferent de întinderea textului și indiferent de locul unde avea să joace. Această constatare conduce la relevarea unui alt aspect important care explică în mare măsură valoarea creațiilor actriței. E vorba de *etica ei profesională*. Servind teatrul, Aglae Pruteanu avea convingerea că împlinește un apostolat : „Conștiința noastră era mulțumită că puteam fi folositori și că astfel îndeplineam o datorie cetățenească" (p. 77). Formulări asemănătoare există nenumărate în volumul ei de Amintiri. Din toate reiese marea pasiune artistică a interpretei și convingerea sa puternică și neabătută că teatrul trebuie să îndeplinească o operă nobilă, de educație umană, o operă înalt educativă și patriotică : „În teatrul nostru doar luptam din răsputeri mai întîi cu un public veșnic același și apoi cu toate nevoile ce decurg din *nepăsare și neinteresare cetățenească*" (p. 147, subl. autoarei). Era vorba de nepăsarea și dezinteresarea oficialităților vremii și ale păturii așa-zis aristocratice față de orice acțiune de răspîndire a culturii și față de creația artistică originală, românească. De aceea scopul vizat de artista noastră ca și de alți actori ieșeni din aceeași generație — Liciu, Sturdza, Dragomir, Penel — a fost „*să desprindem și să atragem* (la teatru — n.n.) *pe cei mici și mulți*".

În capitolele anterioare, acolo unde am cercetat cronologic principalele etape ale carierei Aglaei Pruteanu, figurează multe fapte care probează preocuparea ei constantă în sensul arătat. Afirmaţiile primei artiste de pe atunci a scenei ieşene confirmă în plus şi faptul că munca artistică, desfăşurată cu atîta abnegaţie era *conştient orientată* spre ţelurile mari amintite mai sus. Ea insistă astfel asupra ideii că profesiunea scenei nu trebuie înţeleasă ca o meserie oarecare (p. 91). Artista a muncit în condiţii vitrege, într-o epocă de tristă aducere aminte, dar greutăţile luptei nu au mînat-o la nici un fel de compromis etic sau artistic: *„Să nu aşteptaţi de la nimeni contravalorificarea* ⋆ *talentului şi a meritului; lucrul acesta nu se prea obişnuieşte încă în moravurile ţării noastre. Am jucat cîteva sute de roluri cu aceeaşi conştiinciozitate, cu acelaşi avînt ca şi cum aşi fi fost plătită cu milioane. Aşi putea zice că am jucat pentru propria mea conştiinţă (...). Sărăcia mea aparentă nu aşi schimba-o cu nici o altă bogăţie exterioară a altora"* (p. 124—125). Ea deplînge, în multe locuri, situaţia nedreaptă a actorilor în trecut, ia atitudine împotriva mercantilismului burghez care degradează arta şi ridică numeroase probleme de bună îndrumare în conducerea unei trupe de actori.

Deosebit de semnificativă este poziţia pe care o adoptă Aglae Pruteanu faţă de legiuirile inumane şi lipsite de consideraţie şi respect pentru munca artiştilor ajunşi la deplinătatea forţei lor creatoare, către sfîrşitul carierei. Izolarea lor de scenă — arăta eleva lui Galino şi a Aristizzei — este dăunătoare teatrului şi nu numai pe moment, prin scăderea nivelului calitativ al interpretării, dar şi în perspectiva viitorului, pentru că noile generaţii trebuie să aibă în faţă exemple, modele demne de urmat. Plină de încredere în viitor, artista prevedea răsturnări salutare. „Aceasta e o chestiune care va da mult de discutat mai tîrziu celor ce se vor îngriji

⋆ *Contravalorificarea* aici în sensul de *răsplătirea.*

să cultive teatrul pentru motive superioare, servind pentru educaţia naţională, iar nu pentru interese personale. Aceste interese fac din teatru un mijloc de comerţ şi de sinecure şi din artişti nişte negustori... Pentru asemenea întreprinderi comerciale de teatru nici nu trebuie talent, ba chiar e supărător. *În fine, toate acestea se vor lămuri la timpul lor în perioada de refaceri şi răsturnări generale care vor trebui să se producă*" (p. 38). Aglae Pruteanu a avut dreptate. Numai dragostea ei pentru popor şi devotamentul faţă de teatru i-au conferit acea luciditate a judecăţii, acea limpezime de perspectivă care, privite prin prisma actualităţii, dovedesc sensuri profetice. Acele „răsturnări generale", prevăzute de marea interpretă nu numai că s-au produs, dar ele au constituit izvorul înfloririi nevisate a teatrului românesc, în condiţiile noi, create de socialism.

EXEMPLUL ARTISTEI

Marea artă a Aglaei Pruteanu şi ideile despre teatru rezultate din propria ei experienţă au avut un răsunet larg nu numai în public dar şi în rîndurile actorilor din diferite generaţii. De altfel acesta a fost şi punctul de plecare al *Amintirilor*, evocare a unei munci în teatru care nu trezeşte sentimente paseiste, ci dimpotrivă. „*Reflexul trecutului* — scria artista — *care nu-mi poate servi mie în prezent, poate servi altora pentru viitor. Pentru acei care vor simţi această nevoie de a cerceta ce se petrece şi ce se ascunde în sufletul adevăratului artist, sper că nu va fi fără interes tot ce-mi mai rămîne de spus de aci înainte, lăsîndu-i să tragă concluziile cele mai folositoare. Exemplul meu le va fi o bună călăuză*". Pe drept cuvînt, experienţa artistei, cunoscută în cercuri mai largi, a fost fructificată de atunci de mai multe serii de interpreţi. Un artist şi regizor de

mai tîrziu al Teatrului Național din Iași, profesor la Conservator, ne mărturisea că lectura cărții scrise de Aglae Pruteanu l-a impresionat într-atîta, în tinerețe, încît l-a determinat să părăsească învățămîntul, îmbrățișînd cariera artistică. Mulți tineri actori intrați în teatru după primul război mondial au avut în venerata actriță un model și o pildă care le-a mobilizat elanurile, chemîndu-i la o muncă nobilă pentru perpetuarea tradiției înaintate a scenei ieșene. Dintre aceste elemente, autoarea *Amintirilor* îi menționa, în cartea ei, pe Anicuța Cîrjă, Sorana Țopa, Any Braeschi, Jeana Popovici, N. Șubă, C. Ramadan, Aurel Ghițescu, apoi pe G. Calboreanu mutat curînd la București.

Artista a avut, de asemenea, stimă pentru tinerii ei colegi care au păşit pe scenă după ce scrisese interesanta sa lucrare: Margareta Baciu, Miluță Gheorghiu, George Popovici, Sandina Bîrsan-Stan, Elena Bănuțiu-Chiosa, Eliza Petrăchescu, Aurel Munteanu, Jeni Argeșeanu. Aceștia, ca și alți actori, ne-au vorbit despre căldura cu care au fost încurajați, despre îndrumările înțelepte ce le-au primit din partea marii interprete, în ultimii ei ani de teatru. Discretă, modestă, nu-și dădea părerea decît dacă i se cerea, însă asta nu însemna că ea nu urmărea și nu cunoștea perspectivele, calitățile, neajunsurile fiecărui interpret. Prezentă adesea la spectacole pe unul din ultimele scaune, în fundul sălii, asculta atentă, urmărea mișcarea și cînd ceva nu era la locul său, închidea ochii spre a auzi și a vedea execuția ideală a aceluiași pasaj, comparînd, cercetînd individualitatea aparte a fiecărui actor de pe scenă. Întrebată, între culise, de cei care știau că fusese în sală, nu căuta să-și impună punctul de vedere, dar arăta cam care ar trebui să fie înțelesul rolului și care erau mijloacele prin care interpretul se putea apropia mai mult de conturul lui. Tuturor le vorbea de măsură în gest, de modulația glasului în funcție de personaj, scenă și stare sufletească, de căldura simțirii interioare. Obișnuia să spună că alegerea rolurilor preferate nu trebuie făcută după

vîrsta interpreților, nici după mărimea textului, ci după caractere. Sînt actori tineri al căror temperament îi ajută să joace roluri de oameni în vîrstă, de un anumit caracter, după cum actori mai maturi pot juca oricînd roluri de personaje mai tinere, energice, vii, dacă, în afară de iluzia scenică, îi ajută la aceasta disponibilitățile lăuntrice, puterea de a concepe și de a simți sufletul personajului.

O mare atenție în formarea actorilor o are — spunea artista — repertoriul. În acest sens nu se recomandă nici unui actor care aspiră să fie artist să se mulțumească cu satisfacțiile imediate care pot fi cîștigate uneori numai prin prestigiul autorilor jucați, alte ori tocmai prin îndoielnica lor calitate. Artistul este dator să-și aprofundeze cunoașterea propriilor lui calități, să insiste asupra defectelor ce pot fi corijate și să tindă la o redare cît mai realistă (fără excese naturaliste), și cît mai adînc simțită a pasiunilor care însuflețesc personajul.

Asemenea sfaturi dădea artista, de la caz la caz, elementelor tinere, mai ales acelora care dovedeau certe dispoziții artistice. Pe Margareta Baciu a călăuzit-o și a încurajat-o efectiv cînd, trebuind să preia în pripă, de la o zi la alta, rolul Anca din *Vlaicu-Vodă* — noua interpretă se afla copleșită de răspundere și de emoție. Mai tîrziu cu un deceniu, a avut prilejul să scrie un articol, făcînd observații elogioase asupra felului cum aceeași actriță jucase rolul principal din *Madame Sans-Gêne*. De asemenea încurajări s-au bucurat și alți actori, mai cu seamă N. Șubă (alături de care a reapărut în *Narcis*), Miluță Gheorghiu, C. Ramadan ș.a.

Mai presus de toate însă, moștenirea cea mai de preț pe care artista a lăsat-o noilor generații a fost devotamentul pînă la sacrificiu pentru scenă. Dragostea și respectul față de public („pe el nu-l înșeală nimeni. Cînd îi place, ascultă cu atențiune și aplaudă cu entuziasm ; cînd nu-i place, nici nu ascultă, nici nu aplaudă, sau de o face, se cunoaște că e de mîntuială" p. 223), sentimentul cel mai înalt al datoriei, incluzînd conștiința răspunderii de a per-

petua tradiţia militantă, democratică, a artei teatrale româneşti şi repertoriul original — iată învăţătura esenţială ce se desprinde din pilda vieţii şi a artei Aglaei Pruteanu ca şi din îndemnurile ei orale sau scrise. Şi pentru că aceasta a fost credinţa care a animat-o totdeauna, artista a izbutit să trasèze un drum luminos, ducînd înainte flacăra primită de la înaintaşi ca Millo, Bălănescu, Luchian, Galino, Gr. Manolescu şi Aristizza Romanescu.

Prin lupta ei pentru înălţarea prestigiului scenei şi al actorilor într-o epocă şi într-un regim vitreg, de umilire şi dispreţ faţă de arta naţională, prin încrederea neabătută în viitorul strălucit al teatrului românesc, prin acţiunea dusă pentru impunerea unui repertoriu prestigios care dezbătea noile probleme de viaţă ale oamenilor simpli, Aglae Pruteanu a aşezat încă o coloană puternică de susţinere la edificiul măreţ al artei poporului nostru. Pe drept cuvînt, aşadar, ea putea mărturisi : „*Viaţa mea artistică a fost triumful spiritului meu. De aceea în teatru n-am cunoscut înfrîngeri, ci numai succese — pentru că erau sincere, izvorîte dintr-un imbold sufletesc bine definit*“. Era un imbold artistic rar prin specificul, prin forţa, ca şi prin orientarea lui patriotică.

POETĂ ŞI PUBLICISTĂ

Căutînd să explice însuşirea de a spune versuri cu acea rară subtilitate emotivă mereu remarcată de spectatori, Aglae Pruteanu făcea, tot în *Amintiri*, un început de confesiune : *„Poezia nu-mi era necunoscută : ea se găsea în parte şi în sufletul meu“*. Autoarea nu insistă mai mult, lăsînd să se înţeleagă mai degrabă că era vorba de o anume sensibilitate lirică exteriorizată exclusiv pe scenă.

Ulterior însă ne-am convins că fraza citată nu avea numai un sens figurat. Artista scrisese, în adevăr, poezii. Parte din ele au fost publicate în ziarul „Opinia“ din Iaşi în anul 1898-1899.

Acest fapt l-am găsit confirmat într-un articol omagial scris în 1903 de publicistul Gh. V. Botez (Gordon), ziarist, traducător, critic, fratele artistului C. Botez (Penel). Poeziile fuseseră publicate chiar de Gordon, fără învoirea autoarei, sub pseudonimul „Geta“ (după numele personajului pe care-l interpreta, cu atîta gingăşie, în piesa lui V. Alecsandri *Fîntîna Blanduziei)* : „Erau — ne informează Gordon — nişte poezii scurte de două sau trei strofe, care deşi nu aveau deplina certitudine a formei, a tehnicii, nuanţau însă un puternic sentiment... Mi-aduc aminte de o mică introducere, plină de farmec, pe care d. Eugen Herovanu a făcut-o uneia din aceste poezii, sub impresiunea ce i-o lăsase duioşia ei“ *.

---

* Rev. „Carmen Sylva“ — Teatru-Muzică-Artele frumoase, nr. 5/1903, număr închinat în întregime Aglaei Pruteanu.

Cercetînd colecţia „Opinia" am aflat, între 10 noiembrie 1898 şi 8 octombrie 1899 mai multe poezii tipărite sub semnătura menţionată. Iată şi nota introductivă a lui Eugen Herovanu*: *„Sub transparentul pseudonim Geta care subscrie versurile de mai jos se ascunde persoana celei mai simpatice artiste din Iaşi. Versurile acestea şi încă altele pe care le vom publica treptat — nişte mici juvaere de gingăşie şi sensibilitate feminină — le datorim numai indiscreţiunii unui prieten, poet el însuşi"* (era vorba de Botez-Gordon). Este cert că artista nu a intenţionat să publice şi că a scris aceste compuneri poetice mai mult pentru satisfacţia sa intimă. Prin urmare ele nici nu trebuie judecate ca şi cînd autoarea ar fi năzuit să stăruie pe făgaşul poeziei. Ne interesează, totuşi, aceste exerciţii lirice pentru că ele verifică încăodată cîteva din ideile asupra cărora am insistat: sensibilitatea temperamentală, predispoziţia spre visare şi preocupările intelectuale. Influenţa poeziei romantice a epocii (mai ales a lui Eminescu) este evidentă. Sentimentul exprimat este autentic, astfel că, deşi scrise la sfîrşitul secolului trecut, versurile au păstrat o prospeţime delicată, în ciuda unor naivităţi şi stîngăcii. Vom reproduce, pentru edificarea cititorilor, în întregime, una din aceste poezii:**

FOI DE TOAMNA

Cînd vîjîie vîntul
Păduri scuturînd
Un freamăt de jale
S-aude oftînd

---

* Avocat, prof. de drept civil, el însuşi literat, autor de versuri, autor, de asemenea, a cîtorva opere dramatice şi a volumului remarcabil „Oraşul amintirilor" conţinînd importante referiri la istoria şi climatul cultural al Iaşului.

** „Opinia", 10 nov. 1898.

El trece cu norul
Pe ape, prin crîng,
Și cei ce-l ascultă
Suspină și plîng.

O, jalea adîncă,
A tristului cînt !
„E scos de vreun suflet
Răzleț pe pămînt" . . .

Poezia „În suflet" * cuprinde invocarea unui „dulce ideal" care e „născut din dor și chin", și care nu poate fi decît idealul artistic. Reținem cîteva versuri, pentru sinceritatea imaginii și calitatea de a plasticiza sentimentul :

. . . . . .
„Te-am invocat de-atîtea ori
Cu glasul trist și plîngător,
De-atîtea ori brațu-am întins
Ca să coprind ce-i necoprins
Dar tu-ai rămas mut, împietrit
Și eu te plîng necontenit . . . "

Alte compuneri publicate în răstimpuri au astăzi mai mult tonul unor caligrafieri de album. În orice caz, după 8 octombrie a anului următor, 1899, nu am mai aflat nici o poezie semnată cu pseudonimul *Geta*, ceea ce înseamnă că autoarea, preocupată din ce în ce mai intens cu rolurile de mare răspundere ce i se încredințau, nu a mai avut răgazul să versifice ori — o altă alternativă — a fost mai puțin îngăduitoare cu prietenii sau admiratorii care, ca ziaristul Gordon, puteau săvîrși acte de indiscreție, publicînd ceea ce ea ținea pentru sertar, ca o taină. Fie într-un caz fie în altul, ne apare limpede că poeziile tinerei artiste erau rezultatul unei trăiri interioare intense care-și căuta expresia adecvată în mai multe planuri, teatrul fiind numai unul dintre acestea. Creația poetică, apoi contactul cu

* „Opinia", 14 nov. 1898.

natura, lecturile numeroase (chiar şi versurile la care ne-am referit dovedesc frecventarea stăruitoare a poeziei epocii faţă de care manifesta o marcată receptivitate), discuţiile pasionante, observarea naturii umane în diferitele ei aspecte — constituie alte focare ale interesului şi ale disponibilităţilor ei artistice.

Mai tîrziu, cînd activitatea interpretei de teatru se împuţinează, cînd comunicarea cu publicul pe calea scenei devine sporadică, Aglae Pruteanu revine la preocupările literare, de astă dată din necesitatea de a-şi împărtăşi experienţa sa artistică. Din acest imbold a apărut volumul prea modest intitulat *Amintiri din teatru.* Şi tot aceluiaşi îndemn se datoresc cîteva încercări în dramaturgie. Artista ajunsă aproape de sfîrşitul carierei îşi reliefase atît de puternic personalitatea, încît nu mai putea relua un fir de mult întrerupt, scriind poezii de începătoare.

Ea avea acum un spirit critic prea mult exercitat ca să nu-şi dea seama de acest lucru. În plus o anumită blazare, o oboseală în comportările actriţei în anii imediat următori războiului, nu putea fi propice poeziei. Teatrul rămînea pasiunea ei dominantă şi fiindcă acum juca mai puţin, artista încearcă să scrie ea însăşi piese. Astfel, la 29 ianuarie 1923 ea prezintă direcţiunii Naţionalului din Iaşi piesa *Trei fete de măritat* cerînd să fie inclusă în repertoriul stagiunii *. Cam tot atunci mai depune o altă lucrare : *Altădată şi acum.* Fiind piese în cîte un act, ele ar fi alcătuit părţile unui spectacol „coupé". Directorul teatrului, C. B. Penescu (numit îndată după încheierea primei perioade de directorat a lui Mihai Codreanu) trimite lucrările prezentate spre referat membrilor din Comitetul de lectură. Unul dintre aceştia (I. Găvănescu), reprezentînd în acel comitet Facultatea de litere a Universităţii ieşene, întocmeşte o încheiere favorabilă din care extragem : „Piesa într-un act a d-nei Aglae Pruteanu, *Trei fete*

* Arh. Statului Iaşi, Fd. T.N., dos. 1040 şi 1015.

de măritat, e o comedioară care prin humorul ei latent şi prin însuşirile sale tehnice se va putea susţine pe scenă şi va procura un moment de veselie sănătoasă şi de reflexiune morală în spectatori. Reprezentarea ei va fi o meritată atenţie acordată talentului acelei artiste care a fost şi va rămîne una din gloriile dramatice ale Teatrului Naţional din Iaşi şi ale scenei româneşti în general". Al doilea referent îi este însă nefavorabil. Era vorba de un profesor universitar, fost regizor al teatrului şi cu care artista avusese un conflict. Acesta arăta că lucrarea ar fi „o însăilare de lungi tirade de politică feministă". Nu am găsit manuscrisul spre a aprecia care din cele două avize era mai judicios, fapt este însă că al doilea referat are o notă ironică, motiv pentru autoare să-şi retragă ambele piese.

Firește, nu vom încerca să susţinem că, persistînd în dramaturgie sau în încercările poetice din tinereţe, Aglae Pruteanu s-ar fi realizat ca scriitoare. Ele pun în lumină însă, complexitatea structurii sufleteşti şi profunzimea disponibilităţilor temperamentale pe care le stăpînea artista. Polivalenţa marilor talente este un fapt constatat de istoria culturii. Totuşi, numai în cazuri rare dotaţia multiplă se ilustrează prin creaţii de egală valoare în toate ramurile abordate de personalităţile excepţionale.

În afară de încercările literare, trebuie menţionate aici şi manifestările publicistice destul de consecvente ale Aglaei Pruteanu. Există, în adevăr, numeroase articole, interviuri şi studii ale interpretei, risipite în diverse ziare şi reviste ale vremii între 1910 şi 1938. Ele demonstrează acelaşi spirit combativ, aceeaşi ardentă dragoste pentru teatru, precum şi o remarcabilă participare a interpretei la discutarea publică a unor aspecte sociale tipice în trecut. Vom cita, între altele, studiul publicat în 1928 în revista *Cele trei Crişuri* * sub titlul *„Spicuiri din istoria teatrului în Moldova"*. În acelaşi număr

---

* **Nr. 3-4/1928 *„închinat teatrului românesc, cu ocazia* împlinirii a 75 de ani de la deschiderea Teatrului Naţional din Bucureşti (1853-1928)".**

al publicației transilvănene mai semnau diverse articole omagiale sau studii, personalități ca : G. Bogdan-Duică, I. Peretz, Radu D. Rosetti, Mihail Dragomirescu, Șt. Bezdechi, G. Baiculescu, Ovid Densusianu, I. Agîrbiceanu, Emanoil Al. Manoliu (istoric al teatrului din Moldova) ș.a. Aglae Pruteanu a fost singura actriță din țară invitată să colaboreze la încheganea acelui număr festiv. Studiul ei poartă un motto din Shakespeare : „Actorii sînt o prescurtare a timpului în care trăiesc" — prin care autoarea caută să atragă atenția asupra importanței ce trebuie acordată istoriei teatrale, ca parte integrantă a istoriei culturii și a cercetărilor privind evoluția societății umane. Artista sublinia importanța operei lui Th. T. Burada, autorul celor două volume apărute din *„Istoria teatrului în Moldova"*. Insistînd asupra greutăților întîmpinate de pionierii mișcării teatrale românești, ea amintea adversitatea și prejudecățile boierești înfrînte mai ales de Matei Millo a cărui școală realistă — afirma actrița — este continuată la teatrul ieșean. Dintre urmașii lui Millo, pe care îi cunoscuse, îi evocă pe Luchian, Bălănescu, Galino, pe Niny Valery și pe Gabriela Luchian. Ei au urmat neabătut principiile lui Millo, opunîndu-se influențelor nefaste ale școlii declamatorii și ale pronunției franțuzite (ex. o actriță rostea „fleori" în loc de „flori" etc.).

Dar în afară de aceste fișe de istorie teatrală care completează bogatul material cuprins în volumul de *Amintiri* apărut anterior, interesantă și demnă de reținut din acest articol ni se pare atitudinea înaintată a interpretei. Ea evidenția, în adevăr, rolul militant al teatrului, arătînd că în acest sens avem o tradiție și, în afară de Matei Millo care a disprețuit prejudecățile feudale, ne dă încă un exemplu pomenind de Ion Poni, „actor foarte bun, cu meșteșug", care a adus o contribuție efectivă, ca om de teatru, în epoca luptelor pentru Unirea Țărilor Române, alături de alți actori ai vremii. Autoarea articolului relevă și meritele lui Pascaly, ale Matildei Pascaly și ale lui Demetriade, deși ei re-

prezentau curentul romantic. Dintre continuatorii tradiţiei militante, cetăţeneşti, care totodată au dus arta teatrală românească pe noi culmi, sînt amintiţi Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, C. Nottara. Aglae Pruteanu pleda, în fond, pentru reliefarea misiunii patriotice a actorului, vorbind cu înflăcărare despre aportul talentelor autentice la progresul cultural şi moral. De aceea ea cerea, „să li se facă dreptate" actorilor români care, dînd dovadă de dragoste pentru scenă, şi-au pus talentul în slujba progresului, consemnîndu-se şi sub acest aspect meritele lor de către viitorii istorici ai mişcării noastre teatrale. Articolul se încheie cu unele îndrumări şi propuneri privind felul cum ar trebui alcătuită o istorie a teatrului românesc.

Atitudini similare ia actriţa şi în legătură cu unele probleme sociale de un ordin mai general. De pildă, în 1936, publică un articol intitulat concludent : *Din întunericul satelor* ★, relevînd starea de mizerie şi incultură în care era menţinută majoritatea ţărănimii. În acelaşi an Aglae Pruteanu publica un alt articol intitulat *Pentru sănătatea morală şi fizică a poporului* ★★.

Pornind de la un simptom caracteristic : sporirea criminalităţii (presa publica pe atunci numeroase consideraţii asupra crimelor paricidului Sile Constantinescu), autoarea indica drept substrat ignoranţa, pauperizarea, alcoolismul. Ea deplîngea, de asemenea, înspăimîntătorul procent al mortalităţii infantile. Soluţiile propuse nu puteau constitui însă decît paleative în plin regim burghezo-moşieresc, care întărea exploatarea şi accentua mijloacele represive, pregătind fascizarea ţării. Artista dovedea însă un interes constant problemelor de ordin social şi prin aceasta îşi manifesta opiniile sale critice la adresa regimului care oblăduia asemenea stări de lucruri.

Ea nu lipsea nici de la discuţia diverselor probleme de teatru publicate în ziarele ieşene de după

★ „Opinia", 28 iunie 1936.
★★ Acelaşi ziar, 20 sept. 1936.

1930. În „Opinia", astfel de preocupări erau curente — în 1936, de exemplu, Radu Beligan scria acolo *Note pentru o apologie a teatrului* (30 sept.) și, la puțină vreme, un medalion despre artistul N. Soreanu (13 ianuarie 1937). Aglae Pruteanu, care asista, cum am mai arătat, la unele spectacole teatrale, urmărind dezvoltarea noilor generații, nu se putea opri să-și spună cuvîntul ei autorizat, mai ales atunci cînd avea de făcut aprecieri pozitive cum au fost și acelea conținute în articolul din „Lumea" despre interpreta din *M-me Sans-Gêne*, Margareta Baciu.

Alte contribuții publicistice ale Aglaei Pruteanu din aceeași perioadă nu aduc elemente noi sub raportul conținutului de idei. Ele definesc însă o activitate susținută cu pasiune și din propriu imbold. Atît încercările literare menționate, cît și activitatea în presă merită a fi luate în seamă, în măsura în care întregesc cunoașterea laturilor diverse din care s-au închegat și trăsăturile dominante ale personalității marii artiste și cetățene.

FINALUL

Din perspectiva sfîrşitului de carieră, Aglae Pruteanu nu a putut înlătura un sentiment de îndurerare şi scepticism. Cu toate că, uneori, avea momente de satisfacţie gîndindu-se în urmă, însingurarea şi senzaţia inutilităţii nu erau total învinse. Atunci totul i se părea îndepărtat în timp şi străin de sine.

Aglae Pruteanu a suferit în urma pensionării. Stările de anxietate s-au accentuat, aducînd şi o înrăutăţire a sănătăţii în general. Numai lectura sau prezenţa sporadică la reprezentaţiile teatrului îi ofereau momente de calm şi relaxare. Şi totuşi, obişnuinţa de o viaţă o făcea să se simtă încă solidară cu toţi ceilalţi actori, pentru activitatea şi progresul instituţiei.

„Că sînt artistă asta răspunde unei vocaţii, unei învăţături şi muncii mele proprii — a explicat Aglae Pruteanu. Dar nu am fost şi nu puteam fi o artistă numai pentru mine, ci mai ales pentru alţii. Am avut o misiune şi misiunea mea decurge din faptul că particip la o asociaţie, că fac parte dintr-o instituţie care are anumite rosturi în societate. Ca societară sînt răspunzătoare de mersul acestei instituţii, de împlinirea rosturilor ei şi mă simt datoare oricînd să fac totul pentru ca Teatrul Naţional să progreseze". Faptul că fusese pensionată nu o putea lipsi de sentimentul datoriei faţă de teatru.

Conştiinţa răspunderii artistice se îmbina însă cu regretul că nu i se mai oferea posibilitatea să fie folositoare. Ca interpretă — pentru anumite ro-

luri cel puţin — sau ca îndrumătoare a viitorilor artişti, cum zadarnic năzuise cîndva, poate ar fi învins mai uşor şi suferinţele fizice care nu o cruţau. În asemenea condiţii, ne putem imagina cu cîtă bucurie primea solicitarea cîte unei actriţe tinere care venea cu un rol nou în mînă, plin de taine şi de înţelesuri ce trebuiau desluşite vorbă cu vorbă. Veterana scenei le întîmpina cu un glas mîngîietor, le încuraja şi, dacă era vorba de roluri din repertoriul clasic, le dădea cîteva indicaţii sumare asupra psihologiei personajului, a liniei pe care trebuie să evolueze, a stilului. Lua apoi textul lîngă sine şi, zîmbind uşor, parcă mai mult amintirilor de odinioară, cînd aştepta cu înfrigurare intrarea în scenă, îmbrăcată în costumul aceluiaşi personaj, îi spunea noii venite: „uite, cam aşa ar trebui să sune..." De la un capăt la altul, juca rolul cu acelaşi glas învăluitor, de argint, cu gesturile reduse la ceea ce era esenţial, cu aceiaşi ochi mari, luminoşi, care blestemau ori implorau fără să clipească. Nu odată, ucenicele se simţeau inutile, stinghere, bîntuite de o descurajare care li se citea pe figură:

— „Mutrişoara asta speriată te ajută de minune pentru prima scenă. Să-ţi marchezi mai bine ochii...

— Nu, iertaţi-mă, chiar acuma mă duc la regizorat să spun că nu pot... N-am să pot...

— De ce te-ai speriat? Nu vezi cît e de simplu? Şi nici nu trebuie să spui aşa ca mine. Ţi-am făcut numai o schiţă, să vezi unele intenţii, nuanţe... Mătăluţă ai să joci rolul cu mijloacele pe care le ai... cu mintea, cu tinereţea asta. Ai să fii foarte bine, dar ţine seama să nu agiţi mereu mîinile, cum faci acuma, şi să nu dai drumul vorbei pînă nu simţi că replica îţi stă pe suflet, nu numai pe buze. Teama nu-i bun sfătuitor. Să ştii că vin să te văd".

O satisfacţie o constituia şi vizitele cîtorva dintre foştii colegi. O carte de vizită a lui Ştefan Braborescu care, venit probabil pentru scurt timp de la Cluj, nu o găsise acasă a fost păstrată de marea sa parteneră, ceea ce arată plăcerea pe care i-o produceau în general întîlnirile cu vechii prieteni din

teatru. Cartea de vizită pe care noi am aflat-o la Muzeul teatral din Iaşi, poartă următoarea însemnare: „Omagiu marei artiste Aglaie Pruteanu din partea lui Ştefan Braborescu care se simte mîndru de a fi fost cîndva la teatrul ieşean colegul şi partenerul «Coanei Aglae» — 6 iunie 1936". O mai vizitau uneori Natalia Profir, Lucia Popescu, apoi Mihuţă Gheorghiu şi Margareta Baciu care locuiau prin apropiere ş.a. Nu lipseau nici alte cunoştinţe, din afara teatrului. Artista aprindea îndată maşina de spirt şi fierbea un ibric mare de cafea pe care-l împărţea tuturor pentru animarea unui veritabil „taifas" moldovenesc.

Între timp, însă, oboseala nervoasă acumulată ani la rînd, vitregia condiţiilor vieţii, îşi arătau efectul. În ultima vreme o chinuia mai ales un emfizem pulmonar, calmat în răstimpuri, apoi iar instalat. O defectuoasă circulaţie o făcea să aibă permanent o senzaţie de frig. Ca să afle mai multă linişte şi mai mult aer, fără a-şi încărca în plus cheltuielile şi aşa destul de mari din cauza îngrijirilor medicale, se mută în Tătăraşi, cartier sănătos, cu multe grădini, aşezat sus, pe o culme de deal. Locuia acum pe strada Călăraşi, în fundul unei curţi, într-o căsuţă mică, străveche, la nr. 27. De aici i-a adresat în 1938 o scrisoare impresionantă actorului şi scriitorului Sandu Teleajen, pe atunci director al teatrului, rugîndu-l să-i vie în ajutor. Iată numai un pasaj al scrisorii: „Vă rog iertaţi-mă că vă deranjez pînă la dv. acasă. Mă sufoc, nu mai am respiraţie. Eu cred să mă duc la spital la dr. Enescu, fiindcă aici la mine e mizerabil, e strîmt şi temperatúra de afară o simt direct în mine, nu am un colţ mai dosnic să mă refugiez" *. S-a internat în spital şi a ieşit după cîtva timp, ameliorată. Vara a petrecut-o mai liniştită. Ieşea uneori în oraş, trecea şi pe la teatru, odihnindu-se puţin pe banca din grădina împrejmuitoare, aproape de uşa de intrare a actorilor. Apoi, tramvaiul o lăsa aproape de casă, în vîr-

* Scrisoarea datată 1 aprilie 1938 a fost publicată de Sandu Teleajen în „Iaşul literar", nr. 5/1959.

ful Tătărașilor, lîngă farmacia „Minerva". Aici relua lectura cărților preferate. Un volum de Eminescu era veșnic pe masă, deschis la întîmplare...

Zvonurile de război, penetrația fascistă și pregătirile militare au semănat în general, în rîndurile populației, nesiguranța, panica și au sporit lipsurile. După ocuparea Poloniei de către armatele hitleriste și declanșarea războiului în vest, aceste fenomene au început să se accentueze. Mai mult singură și suferindă, Aglae Pruteanu privea cu neliniște viitorul. Nepoții care nu locuiau în Iași și familiile lor o vizitau din cînd în cînd și o ajutau să se aprovizioneze cu cele strict necesare. Față de scumpirea vieții, pensia pe care o primea artista era neînsemnată. Într-una din zile — era prin toamna lui 1940 — se întîlni cu un bun actor al Naționalului care stătea într-o căsuță modestă dintr-un fundac, cam peste drum de curtea unde-și avea și ea locuința.

— Ce-i la teatru? Începeți stagiunea?

— Dă, cucoană Aglaie, repetiții facem cum putem, mai sînt și unii concentrați la unitățile militare... nimeni nu știe ce va fi.

— Să-ți spun eu ce va fi: vine războiul. Nu scăpăm, cum te văd și mă vezi. Ce, crezi că Hitler se „aliază" cu noi ca să ne ocrotească? Dar voi să țineți la teatru. Orice ar fi, nu lăsați să se năruiască sau să se falsifice ceea ce ne-am străduit noi să clădim.

— ...cred că vom deschide cu *Vlaicu-Vodă*...

— ...E bine. E bine.

Apoi, îndepărtîndu-se, rosti ascunzîndu-și ochii: „Speram și eu să mai joc o dată... dar dacă începe războiul — nu mai cred".

Dar începutul războiului nu avea să-l mai prindă. A fost scutită cel puțin de groaza și tristețea acelor zile negre din iunie 1941, cînd întregul cartier a fost invadat de unități motorizate nemțești, în drum spre Prut.

Încă spre sfîrșitul iernii 1940—41 artista se simțise slăbită. Trecînd din nou printr-o criză, a fost internată în spital. După cîteva săptămîni a cerut

să fie adusă acasă. Stătea în fotoliu cu ochii mari, deschiși, și cu un surîs trist se uita la cele cîteva fotografii de pe perete. Dintr-un tablou vechi o priveau cu seninătate părinții... Iată, rînduite pe un scrin, parte din rolurile jucate, copiate de mîna ei, volumul *Amintiri.*

Au dus-o din nou la spital. Medicii priveau unii la alții, mînînd discuția spre fapte fără importanță. La 28 martie 1941, la orele 4 dimineața, s-a stins. Pe certificatul eliberat de clinica medicală în vederea înhumării, figura un cumul de suferințe : „bronșită cronică, enfizem pulmonar, scleroză și insuficiență cardiacă." A fost depusă la morgă. Au trebuit intervenții energice din partea familiei și din partea colegilor de la teatru pentru ca să fie înmormîntată după cuviință. În fața gropii deschise au vorbit scriitoarea Otilia Cazimir, în calitate de inspector al Artelor și artistul societar Aurel Ghițescu.

La cimitirul „Eternitatea" din Iași se poate deslușI și azi o inscripție cam deteriorată de ploi și de viscole, deasupra unui mormînt modest : Aglae Pruteanu (1866—1941). Alături, mai impozante, înconjurate de grilajuri de fier, se află mormintele Aristizzei Romanescu și al lui State Dragomir, împodobite prin stăruința aceleia ce le-a supraviețuit mai mult de două decenii.

În parcul Teatrului Național „Vasile Alecsandri" în colțul dinspre nord-est, se află un bust de bronz care înfățișează chipul interpretei de altădată. Pe cap poartă o coroniță, și un zîmbet senin și încrezător îi luminează fața. Este zîmbetul cu care Aglae Pruteanu a intrat în posteritate, ca una din marile și generoasele talente ivite din sînul poporului nostru.

La primul etaj al clădirii teatrului, artiștii se adună zilnic să repete fie în piesele de trecută glorie ale artistei, fie în altele, oglindind frămîntări ale epocii noastre. Munca lor se desfășoară sub egida strălucitei înaintașe, în studioul ce-i poartă numele.

I. APRECIERI ASUPRA INTERPRETĂRILOR ARTISTEI (fragmente) *

„Doamna Pruteanu era admirabilă şi în concepţie şi în execuţia rolului său („Contesa Sarah"). Cît nerv, ce natură bogat înzestrată, ce timbru dulce, ce gamă vocală întinsă, caldă şi posedînd toate tonurile, de la cele mai grave pînă la cele mai acute cu care făcea să se cutremure săli întregi. Borelli sta şi o privea cu admiraţie, parcă nu-i venea să creadă că aici, în oraşul de provincie al unei ţărişoare, să dea peste o artistă atît de înzestrată, încît ar fi putut face cinste oricărei scene apusene. Şi mai ales temperamentul ei deosebit, profunzimea sufletească ce punea în jocul ei, îl entuziasmau pe bătrînul artist care regăsea în mica actriţă română darurile reînviate ale multora din marile lui partenere de odinioară".

(Petre Sturdza *Amintiri — Patruzeci de ani de teatru*, Buc., Casa Şcoalelor, 1940, p. 139).

„Cine a urmărit de aproape dezvoltarea viguroasului talent dramatic al d-nei A. Teodoru, de la început pînă la deplina lui afirmare de astăzi, poate să spună fără teamă să greşească sau să i se poată imputa vreo exagerare, că d-na A. Teodoru este o

---

* Nu am reprodus aici, fiind extrem de numeroase, aprecierile conţinute în cronicile şi articolele consacrate Aglaei Pruteanu de-a lungul vremii, în numeroasele cotidiene din Iaşi, Bucureşti, Craiova şi din alte oraşe.

stea de întîia mărime pe cerul scenei românești —, în treacăt fie zis, atît de puțin luminat de stele. Dicțiune clară, timbru sonor și dulce, frazare corectă, pătrundere pînă-n adîncul rolului, mlădiere în mișcare, eleganță în gest — iată atîtea calități pe care oricine, cît de răuvoitor ar fi, e silit să le recunoască d-nei Teodoru, cînd o vede triumfînd pe scenă, căci e un triumf răsărirea dintre culise a artistei, în orice rol, fie cît de mare.

Dacă peste toate acestea am adăuga că distinsa artistă știe să țină piept valului de variate reprezentații ce necontenit schimbă afișul la teatrul nostru și dacă am ține seama că reușește tot atît de bine să smulgă aplauze, în roluri îndelung studiate, cît și-n acele asimilate în pripă, apoi ne-am întări pe deplin în credința că e printre întîiele artiste românești.

Încă o calitate... își cunoaște perfect rolul...

Am văzut-o deseori în școala de repetiție a doua zi după ce i se încredințase un rol știindu-l — singura poate — perfect pe dinafară.

Sfîrșesc spunînd că toate aceste calități ale distinsei artiste, au pe deasupra nimbului lor aureola largă a dragostei și jertfei pentru «frumos» suprema între supremele virtuți ale celor ce se dedau lipsitei de fericire la noi, cariere artistice în toate ramurile".

(M. Codreanu: în „*Carmen Sylva*", nr. 5/20 februarie 1903).

„...Dacă la noi artiștii ar fi răsplătiți cu cîte o cunună de cîte ori se afirmă într-o nouă creațiune, d-na Theodoru ar trebui să-și cumpere o casă proprie în care să-și ție cununile și pe frontispiciul căreia să scrie «Palatul succeselor». Locuința artistei e modestă însă, modestă ca și firea ei, așa cum sînt *toți oamenii mari care trăiesc mai mult cu sufletul* și cu inima decît cu vanitatea și interesul".

(V. Scînteie, în „*Carmen Sylva*", nr. 5/1903).

„Toți ieșenii iubitori de artă cunosc magicul talent, chipul fermecător de a fi și a grăi — al excelentei Aglaia Theodoru. Numai aceia însă care au avut norocul să-și audă proza rostită sau versul zis pe scena teatrului de către dînsa, au simțit profunda și adevărata emoțiune a artei cuceritoare și salută cu entuziasm sincer în Aglaia Theodoru — fala de astăzi, gloria de mîne a scenei ieșene".

Rodion, *Însemnări din albumul omagial* — 1903 *)

„Socot că fericirea cea mai mare pe lume e a avea talent. Oamenii pentru fericire luptă pe lume și tu ai dobîndit-o, artistă, cu adevărat".

(State) Dragomir *(din același album).*

„Ca întotdeauna, d-na Pruteanu, cel mai puternic temperament artistic al teatrului nostru, a fost o Iulie plină de gingășie în scenele de iubire, vibrantă de indignare și de pasiune în fața lui August. Cu vocea sa caldă a știut să dea un relief deosebit versurilor frumoase".

(Octav Botez, în *„Viața românească"* nr. 10/1910).

„...Să nu ne plîngem de lipsă de decoruri. Să jubilăm mai bine că am avut prilejul să ne dăm seama încăodată de neprețuitul talent al d-nei Pruteanu, de jocul ei cald, puternic, emoționant. Mulțumită acestui joc nu ne mai interesăm de eventualele lipsuri de decor sau de alte lucruri mărunte...

---

* E vorba de albumul omagial oferit artistei la sărbătorirea ei din febr. 1903 (cu piesa „Antoniu și Cleopatra") și în care au înscris elogii, între alții: compozitorul Eduard Caudella, istoricul A. D. Xenopol, poetul M. Codreanu, scriitori și publiciști ca Steuerman-Rodion, Giordano, Riria, C. Săteanu ș.a. (v. *Gazeta Moldovei* din 24 febr. 1903).

Scena de la curse cu spaima Annei Karenina față de accidentul lui Vronski, aceea din revederea cu copilul ei, dar mai ales cea de pe urmă în care a găsit cele mai mișcătoare accente de disperare — un joc în adevăr superior — sînt ele singure și numai prin ele îndestulătoare a face din acest lung spectacol un frumos succes al stagiunii curente".

(Enric Furtună în „*Mișcarea*", 30 nov. 1910).

„D-na Pruteanu a repurtat un succes deosebit în Anna (Karenina). Nu știi ce să admiri mai mult la această incomparabilă artistă : rara intuiție a caracterelor eroinelor clasice sau moderne, bogatul temperament artistic, ori acea forță superioară în interpretarea anumitor scene dramatice cu spontaneitate și expresivitate deosebită. Iat-o în Ofelia... E făptură vie ori o apariție îngerească ? Privirea ei e candoare, gestul delicat și timid — curăție ; glasul — cîntec ceresc ; întreaga ei ființă respiră numai gingășie și nevinovăție. Aceasta e Aglae Pruteanu. Tragediană ori ingenuă, totdeauna o vedem arzînd de acel foc sacru de care numai marile talente au parte. Fie sala goală ori plină «ea» întrupează cu aceeași putere convingătoare pe eroina dragă ei pînă într-atît, încît își însușește întreaga ei viață sufletească și ne-o împărtășește nouă cu durerea ori bucuria ei.

Iată palida și fermecătoarea eroină a lui Dumas din *Dama cu camelii* murind pentru dragoste. Toată durerea unei inimi stinghere, tot focul unei tinereți zbuciumate se topesc în mistuitoarea dragoste pentru Armand, dragoste fără noroc, aducătoare de chin supraomenesc și dădătoare de moarte. Am văzut-o pe marea noastră artistă și am înțeles că numai dînsa a putut răzbate furtuna dureroasei vieți a mult nenorocitei Margareta Gauthier. Numai ea a

știut să arate atîta resemnare sfîșietoare în durere și atîta patimă exaltată în iubire".

Ada (A. D. Atanasiu) în *„Arta română"*, nr. 1/1911.

„Interpretarea artistică ne-a dat prilejul să numărăm la activul d-nei Pruteanu un succes cu atît mai frumos cu cît a susținut singură și piesa și pe partener. Dia *(Biruința* de A. de Herz) a avut în d-na Pruteanu o interpretă care a știut să pună în atitudinea copilei iubitoare toată vigoarea femeii ultragiate. Scena de gelozie între ea și Alisa (d-na Cuzinski) ne-a dat prilejul să admirăm ce poate să dea o artistă în adevăr superioară și ne place să constatăm că publicul din sală a știut să vibreze la accentele calde ale eroinei. Demascarea amantei a fost așa de viguroasă și de profund omenească încît sala a izbucnit spontaneu în aplauze la singurul cuvînt care a risipit îndoiala".

G.(hibănescu), *„Opinia"*, 2 nov. 1911.

„Mai presus de toți d-na Aglae Pruteanu are în *Sapho* una din cele mai puternice creațiuni ale d-sale. Sapho grațioasă și seducătoare, vehementă și răzbunătoare, cochetă și fericită, nedumerită, așa a fost d-na Pruteanu. Ce temperament puternic trebuie să posede d-sa dacă, după atîta vreme de luptă cu indiferența criminală a publicului nostru a putut să păstreze neatinsă atîta însușire artistică... Ne-a păstrat și pe Ofelia și pe Amalia (din *Hoții*) desăvîrșite.

(Ion Pincio), *„Opinia"*, 30 dec. 1912.

„Rolul principal (din *Patima cea mare*) a fost susținut de d-na Aglae Pruteanu care a fost o fe-

meie cochetă, mîndră de cochetăriile ei, conştientă de virtuozitatea flirtului. D-na Pruteanu a intrat în rolul acesta cu toată puterea talentului d-sale şi l-a stăpînit aşa fel ca şi cum şi-ar fi trăit propria viaţă. Cu glasul ei melodic, cu acea intonaţie care constituie cea mai plăcută şi mai expresivă muzicalitate dramatică, d-na P. a fost o cochetă irezistibilă, de o drăgălăşenie feciorelnică şi a nuanţat toate maximele, atît de natural, din comedia dramaturgului Auernheimer".

Rinaldo (M. Sevastos), *„Rampa"*, 3 martie 1912.

„Rolul Fernandei *(Păpuşile* de Wolf) a fost cu putere şi cu multă distincţie susţinut de d-na Aglae Pruteanu. Iaşul trebuie să fie mîndru de această artistă în stil mare care în *Hamlet* ne-a dat o Ofelie incomparabilă. I-am admirat cu deosebire glasul patetic, apoi graţia şi plasticitatea atitudinilor, pe care aş fi vrut să le văd eternizate pe pînză sau în marmură...".

G. T.(opîrceanu), *„Viaţa rom."*, 2/1912.

„...D-na Aglae Pruteanu este înainte de toate personificarea desăvîrşită a actorului. Talent extraordinar, inteligenţă vie, cultură adîncă, de-o frumuseţe răpitoare, d-zeu parcă anume a creat-o, după cum am spus şi altă dată, pentru a fi o mare şi desăvîrşită artistă. Numai acei care au văzut-o jucînd pot să-şi dea seama de superioritatea acestei ilustre artiste nu numai a Iaşului, dar a ţării întregi. Nenorocirea poate a fost că dînsa n-a căutat să se înstrăineze de oraşul pe care l-a iubit şi-l iubeşte cu adîncă pasiune şi să se ducă prin alte părţi, unde *desigur succesele i-ar fi adus pe lîngă glorie artistică* şi o recompensă materială care ar fi pus-o la adăpost de orice griji.

D-na A. P. s-a mulţumit să rămînă la Iaşi şi să-şi dezvăluie pe scena Teatrului nostru Naţional superbele-i aptitudini artistice care au consacrat-o drept cea mai strălucită actriţă, alături de mult regretata Aristizza Romanescu, a neamului românesc. Numerosul repertor pe care l-a interpretat în cursul atîtor ani şi chipul în care-şi manifestă marile ei calităţi pe scenă sînt o dovadă şi mai mult că teatrul ieşean putea să rivalizeze cu multe din principalele teatre de peste hotare. Cînd apărea pe scenă d-na P. părea că o stăpîneşte cu totul şi toţi cei din jurul ei parcă nu mai existau. Privirile şi atenţia spectatorilor erau concentrate numai asupra ei. Dînsa nu era ca multe din celelalte artiste care să se mulţumească să ştie rolul perfect pe de rost şi să-l repete papagaliceşte fără să-şi deie seama de toate nuanţele în rostire şi în starea sufletească a personajului ce-l interpreta. Cultura ei aleasă şi sistematică, dublată prin o inteligenţă şi bun simţ neasemuite, apoi fizicul ei de o proporţionalitate admirabilă ca şi simpatia ce radia din întreaga ei alură cu care se prezenta, îi dădeau acea marţialitate ce numai o artistă desăvîrşită o poate avea. În marele repertoriu clasic ca şi în cel modern, precum şi în cel românesc, dînsa nu făcea nici o deosebire. Ea ştia numai să joace, făcînd din rol chiar dacă era neînsemnat, o creaţiune proprie, întunecînd cu totul pe acei care jucau rolul principal din piesă... Totul căuta parcă să se întreacă în această artistă : talent, frumuseţe, dicţiune, simpatie, inteligenţă, bun simţ, toate în sfîrşit, toate marile daruri cu care poate fi înzestrată o fiinţă omenească superioară. Am avut şi în vremuri mai vechi actriţe mari care au strălucit în epoca lor, dar niciuna nu se poate ridica la înălţimea artistică a d-nei Aglae Pruteanu. Nu sînt laude cele ce spun despre dînsa, e purul adevăr care nu poate fi niciodată la îndoială pus. A vorbi despre această artistă, ar însemna să se facă un studiu întreg care ar cuprinde atîtea amănunte încît ar fi peste putinţă de a le reda în cîteva pagini. Noi nu facem decît să ne mărginim

numai la niște palide aprecieri despre personalitatea artistică a acestei neîntrecute stele a scenei românești".

(Ion Dafin: *„Iașul cultural și social"*, Ed. Viața rom., 1928, vol. I, p. 213 și urm.).

„Aglaia Pruteanu a murit la Iași la sfîrșitul lunii martie. A fost o fruntașă a scenei ieșene și una din personalitățile cele mai înzestrate ale teatrului românesc... Artista aceasta a interpretat cu vocea-i limpede și avîntată ca și cu atitudinile-i statuare — avea o noblețe marmoreană — numeroase roluri din repertoriul clasic și modern. Drama și tragedia în versuri erau preferințele acestei personalități distinse, pe care pretențioșii intelectuali ieșeni, în frunte cu criticul Ibrăileanu, o prețuiau îndeosebi".

P. Com(arnescu) în *„Rev. Fundațiilor"*, nr. 3/1941, pag. 715).

„Întîmplarea — sau poate altceva decît întîmplarea — a făcut ca pămîntul blînd al Iașului să primească și să păstreze pentru veșnica lor odihnă pe toate cele trei glorii ale scenei românești: Aristizza Romanescu, Agatha Bîrsescu, și, acum, Aglae Pruteanu.

Încîntătoarea artistă de altădată s-a stins, în acest violent și melancolic început de primăvară, pe un pat sărac de spital, singură, bătrînă și uitată.

Pe această minune a teatrului moldovenesc am văzut-o puțin, tîrziu, spre sfîrșitul carierei sale. N-am văzut-o nici în Julieta, nici în *Dama cu camelii*. Am văzut-o însă destul ca să n-o mai pot uita niciodată. Abia acum îmi dau seama că frageda Ca-

tiușa din primul tablou al *Învierii* care-și cînta atît de suav cîntecul numelui ei, era o femeie în pragul bătrîneții : nici o Catiușa din cîte au venit în urma «Prutencii» n-a fost atît de tînără ca ea.

Cu discreția ei de totdeauna și poate și dintr-un pic de cochetărie — ultimă și dureroasă cochetărie — a plecat din teatru înainte ca „ale vremii nobile injurii" să-și pună pecetea pe chipul ei dulce și să provoace respectuoasa compătimire a celor de dincoace de rampă. Din dragoste pentru arta ei, din respect pentru publicul ei, s-a retras la timp. A renunțat la ceea ce era singurul ei rost pe lume, pentru că așa era frumos.

Generațiile foarte tinere n-au văzut-o și n-au auzit-o. Dar cei care-au cunoscut, trecute prin delicatul aparat de precizie al talentului ei, emoții intense și pure, cînd vor să aducă un elogiu suprem vreunei tinere artiste, nu găsesc să spună decît atît : are ceva din Pruteanca...

De mult, cînd Aglae Pruteanu a jucat incidental la București, d. Tudor Arghezi și-a arătat uimirea că această incomparabilă artistă «preferă să pîlpîie la Iași în loc să ardă la București».

Dar Aglae Pruteanu tot la Iași s-a întors. S-a întors în tîrgul, la publicul ei, la talentul ei, căruia i-a rămas credincioasă pînă în cel din urmă ceas, cu îndîrjirea nezdruncinată a sufletelor delicate cînd iubesc. A înnobilat, a umanizat și a îndulcit, cu fermecătoarea ei feminitate, toate rolurile pe care le-a jucat, de la Shakespeare la *Baba Hîrca*. În aerul îmbîcsit al scenei, brațele ei flexibile au sculptat și bucurii suave, și deznădejdi sălbatice. Iar cuvîntul rostit de ea era și fluid și palpabil în același timp.

Cine ar putea-o uita pe Flameola rostind cu o frunză în colțul gurii, insinuantă, tulburătoare și tristă «Balada foilor de mintă» ? Versurile Martirei pluteau peste sală ca o incantație păgînă, parfumate aievea cu mireazma amăruie și înțepătoare a foilor de mintă.

Ne-au rămas de la Aglae Pruteanu anumite atitudini, anumite gesturi, anumite priviri și anumite

inflexiuni de glas pe care nimeni, niciodată, nu ni le mai poate aminti.

Îmi spunea o artistă tînără : — Cînd mi s-a încredinţat primul meu rol adevărat, mi-a fost frică. Şi m-am gîndit că nimeni nu m-ar putea îndruma mai bine decît Aglae Pruteanu. M-am dus la ea. A răsfoit rolul şi a început să mi-l «joace» cu glasul şi cu mîinile : atît. Am plecat umilită şi descurajată. Am înţeles că oricît aş munci n-am să pot face niciodată ce-a izbutit dintr-odată şi fără nici un efort bătrînica asta amărîtă.

Aglae Pruteanu şi-a început cariera pe vremea şcolii aşa-zisă «veche». Ea însă n-a făcut parte din nici o şcoală. Prodigioasa ei intuiţie artistică i-a ţinut loc de studii prin străinătăţi. Jocul ei a fost, de cum a călcat pe scenă, aşa cum ar fi şi astăzi, aşa cum ar fi şi mîine şi totdeauna, perfect modern. A fost ea, şi nu i-a trebuit mai mult. Nimeni n-a putut s-o imite, pentru că n-avea nimic convenţional, nimic imitabil în arta ei.

De o severă sobrietate artistică, disciplinată fără efort, deşi capricioasă, Aglae Pruteanu a stăpînit acel simţ al măsurii, extrem de rar, care a făcut-o să ghicească totdeauna cu precizie limita impalpabilă şi nestatornică dincolo de care orice talent, oricît de mare, alunecă în cabotinaj. S-a ferit, instinctiv, să creeze acea familiaritate dintre artist şi public în care se complac atîţia artişti şi mai ales atîtea artiste. Aglae Pruteanu a fost iubită de publicul ei, dar a fost iubită ca un juvaer de preţ, nu ca un obiect uzual.

Dar pe lîngă sensibilitatea ei artistică miraculoasă, pe lîngă o aspră putere de muncă şi o desăvîrşită conştiinciozitate, pe lîngă temperamentul excepţional şi glasul incomparabil, Aglae Pruteanu a fost dăruită şi cu un trup de o subtilă feminitate, şi cu o figură deosebit de dulce şi de maleabilă.

Artistele cu trăsături mai dure, mai caracteristice, *sînt osîndite să-şi poarte pe scenă, în toate ro*lurile, acelaşi chip de pe stradă şi de acasă. Aglae Pruteanu, cu figura ei puţin neprecisă, impresiona-

bilă ca faţa unei ape în care se răsfrîng deopotrivă de limpede seninul ca şi furtunile cerului, a fost de-a pururi alta în fiecare rol. Nu numai că n-a semănat cu nimeni, dar chiar cu ea însăşi a ştiut să nu mai semene cînd a trebuit. Candidă, cochetă, perfidă, pasionată, ori chinuită pînă la sfîrşirea trupească, a putut fi cea mai suavă Ofelie, ca şi cea mai patetică Sapho.

Acum vreo zece ani Aglae Pruteanu ne-a mai chemat o dată să-şi ia rămas bun de la noi.

Ne-am dus cu inima strînsă : vom mai regăsi-o, oare, după ani de tristeţe şi izolare, pe Pruteanca noastră ?

În semi-întunericul îmbietor de iluzii al scenei, am regăsit-o.

Ne-a spus versuri : cu glasul ei pur, cu glasul ei de altădată.

Spectatorii tineri, care o vedeau pentru întîia oară, au simţit şi ei atunci că se petrece ceva neobişnuit acolo, pe scena indiferentă. Aglae Pruteanu a fost primită cu mirare şi ascultată cu smerenie.

Fericiţi cei care au putut-o auzi măcar atunci...

Iar noi ceilalţi, cei care aveam parcă un drept de proprietate asupra Prutencii noastre, i-am închinat cu emoţie şi cu recunoştinţă, un zîmbet, o floare şi un regret.

A fost o sărbătoare a amintirii, o mare şi tristă sărbătoare.

Pe urmă Aglae Pruteanu s-a dat definitiv la o parte din calea celor care veneau, nerăbdători, în urma ei. N-a mai făcut umbră nimănui.

Doar, de cîte ori ne sosea de pe aiurea cîte o glorioasă pasăre călătoare, noi cei care rămăsesem iremediabil «ai ei» ne gîndeam cu melancolie :

— Degeaba... nu-i ca Pruteanca noastră !

Rătăcea încă printre noi, atît de modestă, atît de discretă : umbră amărîtă, amintire care doare, mustrare vie...

Îi auzeam încă glasul, tot pur, şi-i vedeam încă chipul, tot frumos, peste care mîna noastră timidă

ar fi vrut şi nu îndrăznea să treacă umbra unei mîngîieri. Dar prinşi în vîrtejul zilelor zbuciumate pe care ne e dat să le trăim, nu ne-am învrednicit să luminăm cu un pic de bucurie ceasurile din urmă ale aceleia care a dăruit tuturora atîtea curate bucurii.

Şi dorea să mai joace o dată : măcar o dată, numai o dată, pentru cea din urmă dată...

Aşa cum doresc toţi artiştii, ca nişte copii deznădăjduiţi, cînd simt că li se apropie sfîrşitul.

Acum această dulce minune a noastră a celor de la Iaşi — atît de a noastră cum n-a mai fost alta — a plecat pe cel din urmă drum.

A plecat liniştită. În sfîrşit liniştită.

Glasul ei cald, glasul ei de lumină, s-a stins. Va mai trăi o vreme, atît cît vom mai trăi noi, cei care l-am auzit şi va muri pentru totdeauna o dată cu noi".

(Otilia Cazimir, *A murit şi Aglae Pruteanu* „Rev. Fundaţiilor", nr. 5/1941).

„Una din cele mai mari tragediene ale ţării noastre... A avut o viaţă de familie grea, un neastîmpăr interior cu treceri de la izbucniri violente la oboseli chinuitoare... A trăit drame personale, însă, în momentul cînd călca pe scenă, ea trăia prin toate fibrele numai existenţa eroinelor ce interpreta."

(Sandu Teleajen : *În amintirea Aglaei Pruteanu* în „Iaşul literar", nr. 5/1959).

„Am jucat atunci (1906) alături de excelentul artist State Dragomir, care întruchipa pe Horaţiu şi de marea artistă Aglae Pruteanu care juca pe Getta. Nu voi uita niciodată glasul Prutencii. Un glas vi-

brant și răscolitor ce te cucerea de la prima frază. Eram în admirație".

(Maria Filotti: *Am ales teatrul,* E.P.L., 1961, pag. 53).

„Aglae Pruteanu era admirabilă în Marguerite Gauthier. Cu un fizic extrem de agreabil, cu multă sensibilitate, cu un glas cald, comunicativ cum nu aveau pe vremea aceea decît Aristizza Romanescu și Maria Giurgea, cu un puternic temperament scenic, Aglae Pruteanu avea toate însușirile unei mari artiste. De altfel, după retragerea Aristizzei care lăsase în urma ei un mare gol, Aglae Pruteanu a fost solicitată să vină la Teatrul Național din București. A refuzat însă, nevoind să se despartă de Iași".

(Ion Manolescu, *Amintiri,* Ed. Meridiane, 1962, pag. 63).

NOTE

1. Față de datele certe, consemnate în actele cercetate de noi, unele informații din *Amintiri* trebuie corectate în ce privește cronologia. Astfel, *anul intrării în Conservator este 1885 și nu 1886,* cum este relatat și într-o succintă fișă biografică aflată la Muzeul T. N. Iași. H. Capșa nu era atunci în anul III și nu era „mai mare" decît Aglae, ci invers. De altfel, ținînd seama de împrejurările în care a fost scris volumul, multe date fiind reconstituite din memorie, fără răgazul confruntării cu documentele, sînt explicabile unele erori, mai ales de ordin calendaristic. Firește, aceasta nu schimbă cu nimic valoarea de fond a observațiilor și a aprecierilor autoarei, care rămîn la fel de prețioase. Pentru datele de mai sus, a se vedea Arhivele Statului-Iași, Fd. 102, dos. 1/1885.

2. Aristizza jucase la Iași în timpul stagiunii în *Ovidiu, Fîntîna Blanduziei, Dama cu Camelii, Angelo Malipiero, Mîndrie și amor, Catherine Howard* ș.a. (Cf. M. Mancaș, *Aristizza Romanescu,* Buc. 1957, p. 63).

3. Diferența de vîrstă dintre ele era de numai 12 ani, însă Aristizza, care avea atunci 17 ani de strălucită carieră teatrală, era un talent pe deplin afirmat, care impunea respect și admirație.

4. Pe partea albă a cererii tînărului Constantin Galino care ruga la 8 februarie 1888 Comitetul teatral să-i admită a juca un rol „de complezență" în piesa *Renée* de E. Zola, se află următoarea adnotare a artistului societar Emanoil

Manoliu, fost după aceea şi profesor de Conservator, autor al unei *Istorii a teatrului moldovenesc,* bibliotecar al Teatrului din Iaşi, pînă în 1931 : *„După terminarea repetiţiei acestei piese* (joi 18 februarie 1888 — n.n.) *pe la orele 4 p.m. s-a aprins un coş de la scenă ; venind pompierii s-a stins complet dar la orele 7½ á luat din patru părţi teatrul foc ce nu s-a mai stîns !*

Probabil i s-a pus... căci inexplicabil lucru cum să ia deodată foc (ss) Em. Manoliu. Resturile rămase după arderea sălii s-au vîndut la licitaţie, obţinîndu-se 5.710 lei. (A.S.I., Fd. T.N., dos. 24).

Tot în legătură cu incendiul care a distrus teatrul de la Copou este demnă de reţinut şi relatarea Aglaei Pruteanu, martoră oculară a dezastrului, împreună cu alţi artişti care-şi aveau locuinţele în curtea bătrînului edificiu : „Am avut durerea să asistăm la acest dezastru, luîndu-ne adio de la vechiul teatru care ardea «frumos»... Sala rotundă cu lojile dimprejur avea aspectul unor colonade fantastice de flăcări... Cel mai abătut era Bălănescu... peste cîteva luni a murit, alături de scumpele lui ruini"...

5. Într-un proces verbal încheiat la 16 oct. 1888, membrii Comitetului teatral ieşean (Al. Şuţu şi A. Vizanti) consemnează decizia luată, după ce au fost ascultaţi şi reprezentanţii societarilor : Em. Manoliu, Al. Evolski şi C. Ionescu, de a-l numi pe Grigore Manolescu şi în calitate de director de scenă. Apuntamentele ce li se acordă, lui şi Aristizzei Romanescu, se fixează la 800 lei lunar şi cîte trei jumătăţi de beneficiu în cursul stagiunii. În acelaşi document se mai specifică faptul că garderoba şi repertoriul lui Manolescu trebuie să fie puse la dispoziţia societăţii din Iaşi. Pictor de decoruri este angajat George Fredas (A.S.I., Fd. T.N., dos. nr. 4).

6. În legătură cu nivelul şi competenţa criticii dramatice din ziarele ieşene de atunci, sînt edificatoare relatările unui artist cultivat ca Petre Sturdza : „Pînă la plecarea mea din Iaşi, mi-aduc aminte cu plăcere că vreo cîţiva tineri culţi, cu vederi noi, cu dragoste de artă şi de teatru, apărură cîte unul în rîndul cronicarilor dramatici. Dintre ei îmi aduc aminte de bunul şi neuitatul meu prieten Spiru Prasin, de Ion Dafin, Levin, Dr. Steuerman (Rodion), C. Săteanu şi atîţia alţii..." (Op. cit. p. 132). În afară de aceştia, care şi-au continuat multă vreme activitatea, succinte aprecieri critice mai făceau : artistul societar

Em. Manoliu (în „Ecoul Moldovei"), State Dragomir care publica articole teoretice de sinteză privind psihologia creaţiei actorului, repertoriul, dramaturgia originală etc. Sporadic scriau şi A. D. Xenopol, Dr. Zosin, compozitorul Ed. Caudella, mai tîrziu artistul C. B. Penel, profesorul Gh. Nădejde, pictorul A. D. Atanasiu, N. Maxim, Al. Mavrodi, Em. Socor şi, în sfîrşit, colaboratorii „Vieţii româneşti" : T. Arghezi, G. Ibrăileanu, O. Botez, G. Topîrceanu, M. Sevastos, C. Alexandrescu ş.a.

7. În volumul de *Amintiri* aflăm citate lucrări ale lui Th. Ribot, E. Ferri, Schopenhauer — în legătură cu diferitele aspecte ale manifestărilor umane pe care actorul trebuia să le înţeleagă spre a le valorifica în creaţie. De asemenea, sînt dovezi că actriţa cerceta adesea biblioteca ştiinţifică a teatrului, împrumutînd cărţi ca : *L'expression des émotions* de Ch. Darwin, *Le théâtre et les moeurs* de J. J. Weiss, *La physionomie et les sentiments* de P. Mantegazza, studiile de patologie psihologică ale lui Th. Ribot, *Shakespeare, ses oeuvres et ses critiques* a lui A. Mezières, *L'art du comédien* a lui *Coquelin-aîné* etc. etc. Majoritatea acestor lucrări şi multe altele în afara celor citate au fost achiziţionate de biblioteca teatrului, în septembrie 1898. (A.S.I., Fd. T.N., dos. 221).

8. În *Anii de ucenicie,* Mihail Sadoveanu a prins contrastul între viaţa particulară a actriţei, apăsată de greutăţi şi nemulţumiri şi strălucirea pe care o dobîndea în clipele totalei dăruiri artistice, cînd păşea pe scenă : „ducea o viaţă necăjită, ajutîndu-şi nişte nepoţi ; era împovărată de grijile gospodăriei, de intrigăriile camarazilor, de ciudăţeniile partenerului şi prietenului său... Se înfăţişa aşa de frămîntată şi de acrită şi de plictisită în culise, cu-n muc de ţigară în colţul gurii, încît admiratorul care o pîndea discret dintr-un colţ, avea dreptul să se înfricoşeze de intrarea ei apropiată în scenă. Juca o contesă, purta o rochie trandafirie... Regizorul îi dă semnalul ; trebuie să intre ! Aglae Pruteanu leapădă mucul de ţigară, îl striveşte cu talpa pantofului, îşi limpezeşte glasul... şi dintr-o dată îşi leapădă griji, preocupări, amărăciuni, mizerie şi intră în scenă plină de încîntare şi farmec." *(Opere,* vol. 16, p. 531—532).

9. Vlad Cuzinski, după o vizită la Paris în 1912, relata în „Rampa" (20 iunie 1912) că, povestindu-i artistului francez Prudonne munca actorilor români, care joacă în fiecare seară altă piesă, acesta l-a întrebat „în primul rînd pînă la ce vîrstă trăiesc actorii voştri ?"...

10. Iată şi alte mărturii autorizate asupra ritmului de muncă. La 20 sept. 1897, regizorul Borelli raportează Comitetului, în scris, că după o lună de repetiţii, sînt în curs de definitivare *şase spectacole (Tatăl risipitor* de A. Dumas, *Mătuşa lui Carol* de Brandon şi Thomas, *Fiul Coraliei* de A. Delpit, *Seraphina* de Sardou, *Romeo şi Julieta* de Shakespeare şi *Demi-monde* de A. Dumas). Aglae Pruteanu figura în cinci roluri principale din cele şase piese... (A.S.I., Fd. T.N., dos. 164). După un an, acelaşi regizor raportează că în 33 zile de repetiţii (15 august — 17 septembrie 1898) s-au învăţat (din nou) *şase piese*. Toate s-au repetat de mai multe ori pe scenă, şi rezultatul e datorat — afirmă Borelli — „felului liniştit de repetat ce s-a urmat pînă acuma." Pînă la 1 oct. se ajunge la pregătirea a nouă piese : „Bagajul artistic cu care ajungem la deschiderea stagiunii" (Ibid., dos. 197).

11. În mai multe rînduri, cu toate că i se acordau cele mai mari alocaţii pentru costume, nu reuşeşte să facă faţă acestor cheltuieli. În dosarele teatrului se află multe documente de poprire, tranzacţii şi învoieli în vederea reţinerii din salar a „conturilor" prezentate de croitoresele Natalia Longhin Ohl, Maria Halpern, pentru „toalete de teatru" (v. Ibid. dos. 351/1901, 366/1903, 482/1907, 578/1909 etc.). Pe bună dreptate actriţa se arată revoltată într-o cerere către comitet, în care arăta că-i ilogic ca poliţele să-i fie oprite din salar. Acestea trebuiau acoperite „din desfeux-ul ce mi se va acorda pentru toaletele de scenă." (Rog) „a nu avea dreptul nimeni a-mi ataca leafa întrucît priveşte cheltuielile făcute pentru rochiile de scenă, care mie mi se cer prea costisitoare, potrivit locului care-l ocup în teatru." Cererea este pusă „la dosar" (nr. 482, Fd. T.N.). Această dificilă problemă, legată de costumaţia actriţelor nu s-a rezolvat definitiv decît în anii regimului nostru.

12. v. Gazeta Moldovei nr. din 3 februarie 1903 și urm. Informația e dată ca o precizare în urma anunțului anterior publicat de același ziar care, comentînd invitația făcută Aglaei Pruteanu, adăuga: „Va juca pe Julieta lui Shakespeare și va fi consacrată pe scena Capitalei după cum de mult e recunoscută de ieșeni ca una din prețioasele artiste mari ale țării."

13. Haralamb Lecca, poet, dramaturg, traducător, a avut merite recunoscute. Era un artist de o inteligență ascuțită, cultivat, înzestrat multilateral. La retragerea din teatru a Aristizzei (1903) apărea în programul festiv ca interpret, sub pseudonimul Sybil, și ca autor al piesei într-un act *Cancer la inimă*. Dramele sale psihologice, scrise cu meșteșug, includ și o anume critică socială. Ca om, însă, Lecca era dur și orgolios, interzicîndu-și emotivitatea ca și gesturile comprehensive. Deși a avut față de ea o atitudine lipsită de delicatețe, Aglae Pruteanu nu a putut să nu-i recunoască și calitățile. În *Amintiri* ea arată că „era neobosit, își dădea foarte multă osteneală pentru montări și reușita spectacolelor", făcînd rezervele cuvenite (și întemeiate) numai asupra ambiției lui Lecca de a desființa sufleorul. Această măsură a grăbit îmbolnăvirea gravă de nervi a actorului C. B. Penel, amendat în repetate rînduri de același director de scenă pentru că nu putea avea siguranța textului fără sprijinul colaboratorului din cușcă. La 28 dec. 1905, după ce îl distribuise deodată în trei roluri din *Mizerabilii*, Lecca îi aplică lui Penel o amendă de 20 lei pentru că la a treia reprezentație a piesei *Cîinii* a ieșit în scenă cu textul ascuns într-un ziar, iar lui State Dragomir 100 lei „pentru că și-a permis a interveni nemotivat într-o discuție provocată de d-na Pruteanu" în apărarea lui Penel (A.S.I., Fd. T.N., dos. 445). De altfel amenzile aplicate de Lecca nemulțumesc adînc tot colectivul, atît prin cuantumul lor exagerat cît și prin justificările lor mai mult de ordin personal. Același director îndrăznește să-l amendeze și pe compozitorul E. Mezetti pentru că fiind șef al orchestrei, a provocat întîrzierea spectacolelor în două rînduri. De fapt Mezetti nu reușise să se prezinte la timp din cauza cursurilor de la Conservator și s-ar fi cerut înțelegere într-un asemenea caz. Dragomir mai este amendat cu 100 de lei, la 13.I.1906, pentru că jucase o reprezentație la Huși „fără voia direcției noastre", iar Aglae Pruteanu cu 50 lei pentru că, motivînd cu argumente temeinice, refuzase totuși rolul din *Stingerea* (Ibid., dos. 445). Interpreta arată în temeiul art. 46 din lege că nu putea „artisticește vorbind" să știe un rol pe dinafară la a treia repetiție, pentru a putea fi ju-

cat iar nu spus pe dinafară". Artista mai este amendată cu 50 lei sub pretext că refuzase un rol jucat (Margareta din *Faust)* şi ea arată într-o plîngere că este inexact întrucît atrăsese doar atenţia că nu joacă în costumul confecţionat cu 12 ani în urmă pentru o altă interpretă. În urma acestei explicaţii se aplică legea „Béranger" (dos. 482). În august 1908 Lecca îi mai dă o amendă de 50 lei pentru refuzul rolului Sanda „pe care nici o altă artistă nu l-ar putea juca", iar croitoreasa Halpern încasa direct de la casierie costul costumelor, cîte 50 lei lunar, din leafa primei societare a teatrului (Ibid., dos. 530). Cercetînd aproape fiecare caz în parte, în ce priveşte amenzile şi reţinerile, se descoperă un abuz.

14. Asemenea incidente au avut loc nu numai cu H. Lecca, ci şi cu Vl. Cuzinski (la repetiţiile cu *Nora* de Ibsen în 1909), şi cu Penel, Cîrjă, cu Mitzi Ionescu-Vecera, mai de mult chiar cu St. Dragomir. De asemenea, cu o tînără debutantă pe atunci, actriţa Maria Horga. Fosta caramadă de teatru, actriţa Lucia Popescu (angajată în 1912) ne mărturiseşte că asemenea incidente şi în genere discuţiile aprinse ale artistei se iscau mai ales în tensiunea premergătoare premierei, explicabile deci prin consumul nervos excesiv. În acele momente nimeni nu putea rămîne alături de ea, în cabina mare de pe culoarul artistelor, decît Natalia Profir — fire blîndă, îngăduitoare şi înzestrată cu un tact deosebit, care-o iubea şi-i înţelegea starea de spirit.

15. *Gazeta Moldovei* din 3 nov. 1903. Articolul e semnat Alma — pseudonim al ziaristului A. Mavrodi, fost actor în tinereţe, director general al teatrului în timpul primului război mondial şi după aceea. În *Furtuna* mai jucau State Dragomir pe Tihon Kabanov, M. Popovici — Boris, Athena Georgescu — Kabanova.

16. *Gazeta Moldovei,* 3 martie 1903. Era vorba de spectacolele de dresaj date la circul „Sidoli" de trupa grecului Leonidas, la care lua parte tot ce avea Iaşul mai „select" şi mai „elegant".

17. A.S.I., Fd. T.N., dos. 349. În esență, propunerea făcută de C. B. Penel, la 8 oct. 1902, ar fi dus la o rețetă maximă serală de 1.800 lei în loc de 2.500 lei — cît s-ar fi putut realiza (iluzorie speranță !) cu prețurile în vigoare pe atunci. Căci ce folos este — adaugă Penel — dacă sala rămîne goală ? El arată că, la unul din spectacolele din stagiunea respectivă, nu se vînduseră bilete decît de ...80 lei. Demn de relevat este și faptul că autorul propunerii de reducere a prețurilor de intrare era conștient de situația *generală* de criză în care se afla teatrul românesc, căci, între alte argumente aduse în favoarea proiectului său, figurează și „criza teatrului din București." Propunerea lui Penel (popularizată prin ziarul „Evenimentul") este însă înmormîntată în dosare. Abia cînd Mihail Sadoveanu devine directorul Teatrului Național, pune în practică o asemenea măsură, tinzînd la primenirea publicului.

18. „Rampa" din 5 nov. 1911. Pentru a ne da și mai bine seama de exigența ziarului și a criticului său din Iași, Rinaldo (M. Sevastos) vom aminti că în nr. din 16 nov. 1911 el critică argumentat unele aspecte naturaliste ale dramaturgiei lui B. Delavrancea și are rezerve și față de excesele pe aceeași linie ale lui C. Nottara (de ex. gemetele cele cumplite „ce le scotea îndată ce-și mîntuia vorba omenească înscrisă în rol").

19. Asupra dragostei și a admirației actorilor pentru directorul Sadoveanu, este semnificativă atitudinea luată de ei în ianuarie 1911 cînd, o dată cu venirea la guvern a conservatorilor, se zvonea că Sadoveanu avea să fie înlocuit la direcția teatrului cu un client politic al clubului carpist : I. D. Stamatiu. O delegație de artiști-societari se constituie atunci în frunte cu Aglae Pruteanu, C. I. Ionescu, State Dragomir și Mihai Popovici care înmînează ministrului D. Greceanu un memoriu cerînd ca Sadoveanu să fie menținut director, ca unul *„care s-a identificat atît de mult cu noi, încît facem un tot armonios și indestructibil". Greceanu a răspuns, ipocrit, cum că nici nu știa* de care minister ține teatrul, însă nu a mai îndrăznit să facă numirea plănuită („Opinia" din 9 ianuarie 1911).

20. Debutantul juca alături de soții Braborescu și „Opinia" (17 febr. 1916) notează că interpretul avea „vorbă clară și frumoasă, ținuta bună" și îi prevedea acestuia „succese în cariera aleasă cu dragoste". În continuare, ziarul menționa că V. I. Popa „e și un minunat caricaturist". Victor Ion Popa mai figurează în spectacolele *O amică, Duelul, Cometa,* regizate de Șt. Braborescu, în mai 1916.

21. „Presa" din 20 febr. 1919 : „Nu am putut pricepe dezinteresarea... pe care o arată marii artiste Aglae Pruteanu, una din premergătoarele teatrului moldovenesc..." În continuare ziarul nu ia în seamă versiunea că artista ar refuza să joace și cere „pentru închiderea stagiunii" o piesă în care „Pruteanca" să joace „dîndu-i-se acestei mari artiste suportul moral de care are nevoie".

22. Contribuția cea mai de seamă în privința configurației spectacolelor și a orientării interpreților o are de aci înainte regizorul A. I. Maican, angajat de directorul Iorgu Iordan în 1929, și pictorul-scenograf Th. Kiriacoff. Profesorul Iordan, dînd impuls repertoriului modern face și traduceri din autorii italieni de prestigiu. Prima piesă regizată de Maican la Iași este *Sonata Kreutzer* — dramatizare după Tolstoi, jucată la 12 martie 1929, pentru sărbătorirea centenarului Tolstoi. Traducerea dramatizării franceze era semnată de Sandu Teleajen.

23. Arh. St. I., reg. 119, Proces verbal 17/1930. Se pare că nici regizorul A. I. Maican nu găsise încă mijloacele de a folosi armonios vechile cadre ale teatrului alături de cei din generațiile mai noi. Era, poate, și o problemă de autoritate, greu de rezolvat atunci într-un spirit judicios, noul regizor, pe lîngă talentul său necontestat, neavînd încă destul tact și experiență de viață pentru a se folosi și de prestigiul vîrstnicilor. P. P. Petrone se retrage și el în scurtă vreme, C. Vernescu și Aglae Pruteanu în 1930. O dată cu pensionarea acesteia din urmă era avertizat și V. Boldescu că în cazul nerevenirii asupra unor abateri urmează a fi scos la pensie (și avea să fie scos după un

an). Vlad și Verona Cuzinski erau deja pensionați. În locurile de societari cl. I ocupate de Vernescu-Vîlcea și de Aglae Pruteanu sînt avansați tot atunci I. C. Damira și Didina Castriș.

24. Această diferență urma să i se acorde pînă la promulgarea noii legi a teatrelor. (Arh. St. I., Fd. T.N. Reg. 119, Proces-verbal din 22 iunie 1930). Pensia ce i se fixează este de 3.000 lei, plus 9.000 lei ajutor lunar, total brutto 12.000 lei. Salariul de societară cl. I, primit pînă la 1 iunie 1930, era de 3.000 plus 11.000 spor, deci 14.000 lei brutto.

25. „Cînd un actor cunoaște însemnătatea fiecărui ton al glasului său, precum și fiecărei încrețituri a feței sale, abia atuncea își cunoaște averea și e artist. El mînuie persoana sa proprie ca pianistul un piano, ca violonistul vioara" (Eminescu : „Curierul de Iassi" nr. 133/1876) : „Artistul dramatic este un executant instrumental, al cărui instrument este însăși ființa lui materială" (Caragiale : *Cronica teatrală* (II) în *Opere* (V) p. 276, după ziarul „Voința națională", 18 oct. 1885).

ROLURILE JUCATE DE AGLAE PRUTEANU*)

Manon Vàllier	*Actorii împăratului*	Wartenburg
Iza	*Afacerea Clémenceau*	—
Claudine	*Amanții*	
Suzănica	*Amicul Fritz*	Erkmann-Chatrian
Jeanne de Simeroze	*Amicul femeilor*	Dumas-fils
Antoinetta de Clairefont	*Amor și crimă (La grande marnière)*	G. Ohnet —
Ema Beaulieux	*Amoruri triste*	Giacosa
	Amorul veghează	Robert de Flers și G. de Caillavet
Anna Row	*Anna Row*	Titus Dunka
Ana Karenina	*Anna Karenina*	L. Tolstoi
	Angelo Malipiero	V. Hugo
Livia	*Amor fără stimă*	
Hermiona	*Andromaca*	Racine
Oana	*Apus de soare*	Delavrancea
Cleopatra	*Antoniu și Cleopatra*	Shakespeare
Julia d'Auberval	*Asul de treflă*	P. Decourcelle
Mariana	*Avarul*	Molière
Lady Chiltern	*Bărbatul ideal*	O. Wilde
Viorica	*Baba Hîrca*	Millo
Tarsița Neamuș (1904)	*Boierii și ciocoii*	V. Alecsandri

---

* Titlurile pieselor, în ordine alfabetică se află în coloana din mijloc. În stînga este notat rolul, iar în dreapta autorul. Prezenta listă poate fi întregită îndeosebi pentru anii 1886—1910, colecțiile de programe fiind, pentru această epocă, incomplete. În afară de lista stabilită de actriță în volumul de *Amintiri*, am folosit, pentru alcătuirea prezentului tabel, ziarele epocii și arhivele teatrului.

Elena, fiica lui Hîrzobeanu (1897)		
Rozina	*Bărbierul din Sevilla*	Beaumarchais.
Cecilia	*Bucuria casei*	A. Bourgeois
Stela	*Banii, gloria și femeile*	Barière
Albertina	*Bomba cu apă fiartă*	Meillhac și Halevy
Dia	*Biruința*	A. de Herz
Angelica	*Bolnavul închipuit*	Molière
Marg. Baudoin	*Castelul istoric*	Bisson și J. Beer
	Călugărița sîngerîndă (La nonne sanglante)	A. Bourgeois și Maillan
Catherine Howard	*Catherine Howard*	A. Dumas-père
Florica	*Cinel—Cinel*	Alecsandri
Luluța	*Cucoana Chirița la Iași*	Alecsandri
Germina	*Conștiința copilei*	Gaston Devore
	Curierul din Lyon	Eugène Moreau Pan Siraudin Alfred Delacour
Evelina Bovolet	*Clara Soleil*	E. Godinet
Serena Veleli	*Ceea ce nu moare*	S. Prasin
Contesa Rutland	*Contele Esex*	Th. Laube
ContesaSarah	*Contesa Sarah*	G. Ohnet
Fanfan	*Copii părăsiți*	Pierre Decourcelles
Pia	*Cîntarea cîntărilor*	Cavalotti
Sonia	*Crimă și pedeapsă*	Hugues le Roux și Paul Ginistry, după Dostoievski
Wanda Văianu	*Cîinii*	H. Lecca
Adela Albeanu	*Curcanii*	Gr. Ventura
Hermine Sternay	*Copilul din flori*	A. Dumas-fils
Maşa	*Cadavrul viu*	L. Tolstoi
Mărioara	*Chinul*	Alex. Florescu
Angela	*Căpitanul Ramolot*	Bisson
Cornelia	*Cu voia bărbatului*	—
—	*Cilibi Moise*	State Dragomir
Roxana	*Cyrano de Bergerac*	Ed. Rostand
Cleopatra	*Antoniu și Cleopatra*	Shakespeare
Tudora	*Cetatea Neamțului*	V. Alecsandri

Efimița	*Crai de ghindă*	V. Leonescu
Maria	*Contesa de Altenburg*	—
—	*Căzăturile*	M. Pascaly
Nenela	*Ca frunzele*	Giuseppe Giacosa
Louise	*Contesa de Lynières*	—
—	*Cocoșul negru*	V. Eftimiu
	Doi sergenți	D'Ennery și Rotti
Ana	*Despot Vodă*	V. Alecsandri
	Doi călăi	
Julieta	*Douglas Strigoiul*	
Luiza	*Două orfeline*	D'Ennery și Cormon
Regina	*Don Carlos*	Schiller
Marcelle Sonceneaux	*Demi-monde*	A. Dumas-fils
Nichette, Marguerite	*Dama cu camelii*	A. Dumas
Henrieta	*Decorat*	E. Meilhac
Lina Popescu	*Deputatul tatii*	A. C. Brăiloiu (localiz.)
Maritana	*Don Cezar de Bazan*	Dumanoir și D'Ennery
Miss Lea Henderson	*Daniel Rochat*	V. Sardou
Dora	*Dora*	V. Sardou
Ruxanda	*Dragoste și răzbunare*	Eug. Herovanu
—	*Don Juan de Marana*	A. Dumas-père
Martha și Îngerul bun	*După iertare*	Elena Guasco
—	*D-rele de Saint-Cyr*	A. Dumas-fils
Louise Mauclair		
—	*Dalila*	
Denisa	*Denisa*	A. Dumas-fils
Iulia	*Două vieți*	Gh. V. Botez-Gordon
Olena	*Domnița Olena*	V. Cosmovici
—	*Enigma*	Paul Hervieu
Elena	*Elvira*	Riria
Emilia Galotti	*Emilia Galotti*	Lessing
Contesa Orsina		
Getta și Neera	*Fîntîna Blanduziei*	V. Alecsandri
—	*Francillon*	A. Dumas-fils
—	*Fromont și Risler*	—
Azurina	*Fata aerului*	Ch. Th. Cognard și Raymond
Fernanda	*Fernanda*	V. Sardou

Ariceea	*Fedra*	Racine
—	*Fătarnicii*	—
Edita	*Fiul Coralïei*	Albert Delpit
Margareta	*Faust*	A. D'Ennery
Katerina	*Furtuna*	Ostrovski
Varea	*Floare de pădure*	Ostrovski și N. Solonev
Adina	*Flori de piatră*	—
Gilberta	*Frou-Frou*	V. Sardou
—	*Fără sprijin*	M. Prevost
—	*Francesca da Rimini*	D'Annunzio
—	*Femeia inculpatului*	Henriot
Margareta	*Femeile lipicioase*	Léon Gandillot
—	*Fericirea într-un colț*	Sudermann
—	*Fiamina*	Mario Uchard
Marie Jeanne	*Goana torțelor*	Paul Hervieu
Julieta	*Galileo Galilei*	Gaetano Monticari
Angelique	*Georges Dandin*	Molière
Antoinette	*Ginerele d-lui Poirier*	E. Augier și Sandeau
Gioconda	*Gioconda*	G. D'Annunzio
Iosefina	*Gura lumii*	I. Găvănescul
—	*Gringoire*	Th. de Banville
Ofelia	*Hamlet*	Shakespeare
Amalia	*Hoții*	Schiller
Hedda	*Hedda Gabler*	Ibsen
Antoinette	*Holtei tomnatici*	V. Sardou
Marie-Louise	*Hoțul*	H. Bernstein
Käthie	*Heidelbergul de altădată*	W. Föerster
—	*Ireparabilul*	G. V. Botez-Gordon
Iudith	*Întoarcerea de la Ierusalîm*	Maurice Donnay
Agafia	*Căsătoria*	N. V. Gogol
Margareta	*Îngerul morții*	—
—	*Instinctul*	Kistemaeckers
Marchiza	*Închide sau deschide*	A. de Musset
Zîna florilor	*Înșir-te mărgărite*	V. Eftimiu
Maslova	*Învierea*	H. Bataille — după Tolstoi
Cecilia	*Intimii noștri*	V. Sardou
Lia	*Îndrăgostiții*	C. Brăescu
Mistress Clarkson	*În lumea mare l'Etrangère*	A. Dumas-fils
Ana Riskanskaia	*Înainte*	Leopold Kampf

Marie Letellier	*Înfumurații*	E. Augier
Ana de Austria	*Juneța mușchetarilor*	A. Dumas și Auguste Maquet
Lila	*Jucătorii de cărți*	H. Lecca
Judith	*Judita și Olofern*	E. Scribe și A. Bayard
Ileana	*Judecata și osînda*	Polizu-Micșunești
Anna Damby	*Kean*	A. Dumas
Julieta		
Leonie de Lavillegoutier	*Lupta între femei*	Scribe și Legouvé
Susanne de Villiers	*Lumea în care ți se urăște*	Ed. Pailleron
Georgette	*Lumea milostivă*	Brieux
Luisa	*Luisa Miller*	Schiller
Femeia inculpatului	*La instrucție*	Georges Henriot
Maria Lustalot	*Linda de Chamonix*	G. Rossini (libret) muzica de Donizzetti
—	*La staul*	—
Camilia	*Lumpatius vagabondus*	Johan Nepomuk Nestroy
—	*Ludovic XI*	C. Delavigne
Ada (1892)	*Moartea civilă*	Paolo Giacometti
Emma (1896—97)		
Victoria	*Mihul*	N. Istrate
Denisa	*M'zelle Nitouche*	Meillhac
Herodiada	*Miriam din Magdala*	S. Prasin
Creusa	*Medeea*	E. Legouvé
Martha	*Martha*	G. Ohnet
Clara de Beaulieux	*Mîndrie și amor*	G. Ohnet
Mioara	*Mioara*	Sp. Prasin și G. Volenti
Paulina	*Moștenitorii*	Adolphe Bellot
Flameola	*Martira*	J. Richepin
Mama	*Mama*	I. G. Miclescu
—	*Magistrații*	W. Föerster
Lelia	*Manasse*	Ronetti-Roman
Julia	*Marele Galeotto*	Echegaray
Maria	*Maria Stuart*	Schiller
D-na de Chesne	*Marchizul de Priola*	H. Lavedan
Stana	*Moartea lui C. Brîncoveanu*	A. Roques
Magda	*Magda*	Suderman
Nuș'a	*Manevrele de toamnă*	Paul Gusty

—	*Modestia*	Paul Hervieu
Linda	*Mila lui Dumnezeu*	—
Marchiza de Pompadour	*Narcis*	Brachvogel
Luiza Rantzau	*Neamul Rantzau*	Erkmann-Chatrian
Gabriela Duval	*Năzdrăvăniile divorțului*	A. Bisson
Eliza Moretti	*Necinstiții*	G. Rovetta
Niobé	*Niobé*	Harry Poulton
Sasca	*Neamul*	I. Găvănescul
Anca	*Năpasta*	I. L. Caragiale
Nora	*Nora*	Ibsen
D-ra Iosefeanu	*Nevasta lui Cercelus*	P. Locusteanu
Ana Primăvărescu	*Oda la Eliza*	V. A. Urechiă
Iulia	*Ovidiu*	V. Alecsandri
Odette	*Odette*	V. Sardou
Henriette Maubrun	*Oh, bărbații*	Alfred Capus
Desdemona	*Othello*	Shakespeare
Didina	*O căsnicie*	G. Ursachi
Leontina Viforeanu	*O carte de vizită*	I. Găvănescul
Nineta Ciocîrlie	*O viață sfărîmată*	I. Petrovici
—	*O sută de ani*	I. L. Caragiale
—	*O crimă celebră*	—
Maria Didier	*Piatra din casă*	V. Alecsandri
—	*Peticarul din Paris*	Felix Pyat
Păstorița	*Porcarul și Măria Sa*	V. A. Urechiă
Rodica	*Păstorița Carpaților*	N. D. Popescu
Sofia	*Peneș Curcanul*	V. Leonescu și Dutescu Dutu
Smărăndița	*Patima cea mare*	Auernheimer
Melisande	*Pe malul gîrlei*	D. Ollănescu
—	*Prințesa îndepărtată*	Ed. Rostand
Rosine de Riuk	*Puterea întunericului*	L. Tolstoi
Primerose	*Poliche*	H. Bataille
Louise Wiegand	*Primerose*	R. de Flers și Caillavet
Fernanda Montclars	*Prostul*	L. Fulda
	Păpușile	Pierre Wolf

Helène Ardan	*Plata durerii*	Maurice Donnay
Lionette	*Prinţesa de Bagdad*	A. Dumas-fils
—	*Pentru cinste*	Gh. Nădejde
Zeiţa Themis	*Prometeu*	V. Eftimiu
Denisa	*Prietenul femeilor*	—
—	*Politica şi justiţia*	Brieux
Astarbeea	*Pygmalion*	G. Bengescu-Dabija
Smărăndiţa	*Rămăşagul*	V. Alecsandri
Fiica călăului	*Regina Margot*	—
Julieta	*Romeo şi Julieta*	Shakespeare
Contesa Moselli	*Rătăcirea*	M. Provins
Ana	*Richard al III-lea*	Shakespeare
Regina Maria de Neuburg	*Ruy-Blas*	V. Hugo
Yvonne	*Serafina*	V. Sardou
Fanny Legrand	*Sapho*	Alphons Daudet şi A. Bellot
Lelia	*Sullivan*	Mellesville
Anicuţa	*Scara mîţei*	V. Alecsandri
Portia	*Shillock*	Shakespeare
Enriqueta	*Sîngele spală*	José Echegaray
Anita	*Sărmanul Petre*	Felice Cavalotti
Melitta	*Sapho*	Grillparzer
Antoinette	*Scînteia*	Pailleron
Voichiţa	*Ştefan cel Mare*	State Dragomir
Maria	*Sărmanul Dionis*	State Dragomir
Eliza	*Ştrengarul din Paris*	Alf. Bayard şi Vanderburg
Femeia	*Săptămîna luminată*	M. Săulescu
—	*Smilis*	Jean Aicard
Madeleine	*Sfetnici răi*	Octave Mirbeau
Sanda	*Sanda*	Alex. Florescu
Rita	*Talismanul*	—
Dorina	*Tartuffe*	Molière
Dona Roza	*Torquemada*	V. Hugo
Tosca	*Tosca*	V. Sardou
Thérèse	*Thérèse Raquin*	E. Zola
Elena Wagner	*Taifun*	M. Lengyell
Katea	*Testamentul*	V. Krîlov
D-na Bordier	*Taina spovedaniei*	Paul Anthelme
—	*Teatrul Naţional*	N. Volenti
Jeanette	*Toga roşie*	—
Lazarita	*Tuzu Calicul*	M. Millo
Fata	*Ţăranii noştri*	V. Sardou
Ileana	*Urîta satului*	Eugeniu Carada (după G. Sand)

Zoraia (maura)	*Vrăjitoarea (La sorcière)*	V. Sardou
Oana	*Viforul*	B. Delavrancea
D-na Clara	*Vlaicu Vodă*	Al. Davila
şi Anca		
—	*Vinovat*	Voss
Mimi	*Viaţa vagabondă*	—
—	*Vicleniile lui Scapin*	Molière
Justina	*Zorile*	Şt. O. Iosif
Luiza	*Ziariştii*	Emil Nicolau

CUPRINSUL

ARGUMENT INTRODUCTIV 5
COPILĂRIA 9
ANII UCENICIEI 14
„Întrevedeam alte orizonturi" 24
MATURITATEA ARTISTICĂ 46
Succesoare a Aristizzei Romanescu 46
Dovezi de prețuire 59
Muncă și frămîntări istovitoare 64
„Pentru cei mici și mulți" 73
„Artă pentru... artă" 78
APOGEUL CARIEREI 86
SFÎRȘIT DE GLORIE 125
CONCEPȚIA DESPRE TEATRU 151
SPECIFICUL CREAȚIEI 151
Rolul studiului 152
Dedublarea artistică 161
Rolul sensibilității 166
Cîteva roluri 173
Etica profesională 177
Exemplul artistei 179
POETĂ ȘI PUBLICISTĂ 183
FINALUL 191
ANEXE
Aprecieri asupra artistei 196
NOTE 209
Rolurile jucate de Aglae Pruteanu 219

Redactor responsabil : BELCIU MAIA
Tehnoredactor : MIHĂILESCU NICOLAE

■

Dat la cules 03.04.1965. Bun de tipar 30.07.1965. Apărut 1965. Tiraj 10.000 + 160. Hîrtie tipar înalt tip B de 63 b/m.². Ft. 16/540×840. Coli ed. 12,36. Coli de tipar 14,25. Comanda nr. 1.722. Planșe tipar înalt 12. A. nr. 3347. C.Z. pentru bibliotecile mari 7. C.Z. pentru bibliotecile mici 7.792.07.

■

Tiparul executat sub comanda nr. 50 340 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" — Piața Scînteii nr. 1, București — R.S.R.